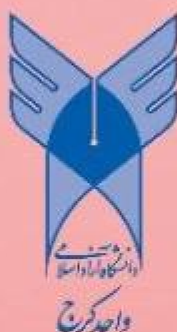


إضاءات نقدية فی الأدبين العربی و الفارسی

فصلية محكمة، السنة الرابعة، العدد الرابع عشر

صيف ۱۳۹۳ ش / حزيران ۲۰۱۴ م

ردمد ۲۲۵۱-۶۵۷۳



إضاءات نقدية (فصلية محكّمة)
السنة الرابعة – العدد الرابع عشر – صيف ١٣٩٣ش / حزيران ٢٠١٤م
صص ٣١ ـ ٩

صورة المدينة في رواية "أصابعنا التي تحترق" في ضوء نظرية يوتوبيا لجورج ولز

حامد صدقي*
عبدالله حسيني**
انصار سليمي‌نژاد***

الملخص

إنّ دراسة المدينة كدراسة نقدية حظيت باهتمام كثير منذ نهاية القرن الثامن عشر، والمدينة باعتبارها إمّا واقعية وإمّا خيالية مثل المدينة الفاضلة أو أرض الأحلام تعدّ من أهمّ البنيات داخل التقنيات السردية في رواية القرن العشرين. أمّا في الفن الروائي، فلعلّ المدينة تعدّ من أهمّ البنيات داخل التقنيات السردية الحديثة باعتبار أنّ وعي البطل يتشكل ويتطور داخلها متفاعلا معها ومتأثراً بها وكاشفاً لها في كثير من الأحيان.

وتهدف هذه المقالة إلى تقديم معايير نظرية جورج ولز الإنجليزي في اليوتوبيا وتطبيقها على رواية "أصابعنا التي تحترق". وقد توصلنا في هذا البحث أنّ سهيل إدريس سعى في "أصابعنا التي تحترق" أن يخلق صورة مدينة فاضلة وفق وجهة النظر الاشتراكية مثل المعايير الولزية لذلك يرى أنّ الحب، والأمن، والقانون، واستخدام المال في الطريق الصحيح، وتكريم المرأة يجب أن تسود البلاد العربية لكي تقترب من المدينة الفاضلة المنشودة.

الكلمات الدليلية: المدينة، أصابعنا التي تحترق، مدينه فاضلة، جورج ولز.

---

*. أستاذ بجامعة خوارزمي، إيران. Sedghi@khu.ac.ir
**. أستاذ مساعد بجامعة خوارزمي، إيران. Dr.abd.hoseini@gmail.com
***. طالب الماجستير بجامعة خوارزمي، إيران. Salimi.ansar@yahoo.com

التنقيح والمراجعة اللغوية: د. هومن ناظميان

تاريخ الوصول: ١٣٩٢/٦/١٤ش تاريخ القبول: ١٣٩٢/١٢/٨ش

المقدمة

أهمية البحث

إنّ المدينة قد حظيت بكثير من الدراسات، وعرف التاريخ أشكالاً من المدن، فهناك المدينة الخطيئة كسدوم، والمدينة الخراب كالعلياء والسند، والمدينة الغائبةكإرم، ومدينة التقاليد كلندن، والمدينة الثقافيةكباريس. لا توجد فى القرآن الكريم لغة المدينة الفاضلة ولكنّ أشــار الله تعالى فى بعض الآيات إلى مدينة أحلام لا تتحقق على أرض الواقع منها قوله: ﴿وَيا قَوْمِ أَوْفُواْ الْمِكْيالَ وَالْمِيزَانَ بِالْقِسْـطِ وَلاَ تَبْخَسُـواْ النَّاسَ أَشْياءهُمْ وَلاَ تَعْثَوْاْ فِي الأَرْضِ مُفْسِـدِينَ﴾ (سورة الهود: الآية ٨٥) وربّما تكون المدينة الفاضلة التى توجد فى عقول الفلاسفة، والأدباء، والمثقفين مختلفة عمّا جاء فى القرآن.

كان «أفلاطون قد أرسى معالم هذه المدينة فى جمهوريته.» (أبوغالى، ١٩٩٥م: ٢٦٣) ويقال شـيّد اليونان عادةً مدينتهـم الإلهية على غرار مدينتهـم الإجتماعية الأرضية. فالمدينة الإلهية عندهم، سـواء مدينة الأساطير الشعبية أو مدينة الفلاسفة؛ هى النسخة الراقيـة الكاملة "المثالية لمدينتهم" الفاضلة فـى الأرض. «أمّا الفارابى (محمد بن محمد ٨٧٤-٩٥٠م) فقـد فعل العكس وشـيد فـى كتابه المطبوع بعنـوان "آراء أهل المدينة الفاضلـة"، مدينته الفاضلـة على غرار مدينته الإلهية أى مدينـة الكون. بل إنّ المدينة الفاضلـة عنده إنّمـا تكون فاضلة، فقط عندما تكون على مثـال نظام الكون وترتيبه.» (الجابرى، ٢٠٠١م: ٣٥٧)

أهداف البحث

تهـدف هذه المقالة إلـى تقديم معايير نظرية جـورج ولز الإنجليزى فـى اليوتوبيا وتطبيقهـا على رواية "أصابعنا التى تحترق". فنحاول دراسـة مفهوم اليوتوبيا المقصودة فى رأى سهيل إدريس فى روايته المذكورة التى تُعدّ إحدى من ثلاثيته ثمّ نطبق ونقارن ميزات اليوتوبيا الولزية عليها لكى نكشف مقاييسها فى الفن الروائى اللبنانى.

إشكالية البحث

يبدأ البحث بتعريف مفهوم اليوتوبيا أولاً، ثمّ دراسة ميزاتها فى رواية سهيل إدريس

"أصابعنا التى تحترق أنموذجا"، ويرجع سـبب اختيارنا لعنوان المدينة فى هذه الدراسة إلى أنّ الأمكنة هى الأبطال الحقيقية فى الروايات حيث المكان يشـكلها، والمكان فى الواقع يصنع أفكار مؤلف الرواية، وخواطره ويصنع ذوقه، وفى ظلّ مفهوم المدينة يصنع الأديب فى أدبه صورة اليوتوبيا الفرضية والإنسـانية التى يحلم أنّ تحقق وتشـكل فى مجتمعه. فأثارت هذه الظاهرة فينا سؤالين هامين حاولنا الإجابة عليهما فى دراستنا:

أ. ما هى نظرية جورج ولز فى رسم معايير المدينة الفاضلة أو اليوتوبيا؟

ب. كيف تظهر ميزات المدينة الفاضلة الولزية فى رواية "أصابعنا التى تحترق"؟

منهجية البحث

وقـد أعتمدنا فى هذا البحث على تحليل النص الإدريسـى مسـتعيناً بمنهج هربرت جـورج ولز. ربّما أنّ ميـزات المدينة الفاضلة فى رواية "أصابعنا التى تحترق" لسـهيل إدريس تشـبه ميـزات منهج اليوتوبيا لإشـتراكى الإنكليزى المعتـدل لجورج ولز فى التحليل الأدبى وغير الأدبى، فلذلـك اخترنا هذه الرواية، وأجرينا أهمّ معايير نظرية اليوتوبيا الولزية عليها وها هى:

١. الشمول العالمى ٢. الحب والتسامح ٣. الحرية ٤. العمل ٥. المال ٦. تكريم المرأة ٧. تحذير من الإسراف ٨. تخلص من الفاسدين والسكارى والمجرمين. والمنهجية الولزية تعتمد على دراسة النصوص الأدبية على أساس المعايير المذكورة بصفة أسس تمتاز بها المدينة الفاضلة فيها.

فرضية البحث

والفرضية التى ندعوها فى هذا البحث هى أنّه يبدو أنّ سـهيل إدريس يسـعى فى روايتـه الشـهيرة "أصابعنا التى تحترق" أن يصور مدينته الفاضلة الإشـتراكية ويقوم بتلقـين وإلقاء فكرته الإصلاحية الاجتماعية إلى مجتمعه العربى. ونوع المدينة الفاضلة التى يصورها الأديب اللبنانى ويسـتخدمه لنقد مجتمعه القائم هى المدينة المثالية التى صورها أفلاطون وسـير توماس مور والإشـتراكيين اللذين هم الطوباويين من أمثال جورج ولز.

العينات

وقد آثرنا سـهيل إدريس للدراسة لأسباب عدة منها: أنّه من أبرز الأعلام اللبنانيين فى كتابة الراوية الحديثة ومن ثمّ كان تأثيره فى مجال الفكر والثقافة من جهة، وفى رسم المدينة الفاضلة الراقية من جهة أخرى بارزاً جداً حيث يعدّ سـهيل إدريس من الأدباء اللبنانيين الإشـتراكيين الذين رسموا صورة مدينتهـم الفاضلة فى أعمالهم بصورة بارزة جداً. وإخترنا روايته الثالثة وهى "أصابعنا التى تحترق" بما أنّها تسـتكمل سيرة المثقف العربى الشـاب فى تحولاته الفكرية ومدينته الفاضلة السياسية والاجتماعية والثقافية وهو الشـاب المتمرد الشديد الطموح للعب دور فى بلاده، لبنان، فى الاتجاه الذى يحقق لها حريتها وتقدمها ووحدتها القومية والوطنية.

خلفية البحث

وهنا يجدر أن نقول أنّنا لم نجد - فى حدود ما قرأنا وبحثنا عنه - دراسـة أخلصت نفسها لهذا الجانب المجهول من النقد فى ضوء نظرية إشتراكية إلّا نتفا مبثوثة هنا وهناك، منها: يوسف الشارونى الذى يتناول فى مقالة "يوتوبيا الخيال العلمى فى الرواية العربية المعاصرة" تطور مفهوم اليوتوبيا فى التاريخ و فى الرواية العربية المعاصرة، واحمد عزيز الحسـين الذى يتناول فى كتابه "صورة المدينة وانعكاسها على بنية الشكل الروائى فى الرواية العربية السورية (١٩٥٤م-١٩٧٤م) الجوانب الثقافية والسياسية، والاجتماعية فى الرواية السـورية وفى الفارسـية" يتناول بعض الباحثين مـن أمثال جمال احمدى فى مقالته "بررسـى آرمان شهر در اشـعار فريدون مشيرى" صورة المدينة الفاضلة فى أشعار فريدون مشيرى ويتناول محمدرضا حاجبابايى فى مقالته "انديشه آرمان شهرى در اشـعار فريدون مشيرى و أدونيس" مقارنة المدينة الفاضلة بين الشاعرين الفارسى والعربى، مشـيرى وآدونيس وإلخ ولكنّ هذه الدراسـات والمقالات ما درسـت صورة المدينة الفاضلة على ضوء نظرية علمية محددة مثل نظرية هربرت جورج ويلز.

حدود البحث

وستعالج المقالة المسائل التالية على الترتيب:

١. تحديد العيّنة التى أجرى عليها البحث.
٢. عرض الإطار لنظرية جورج ولز الاشتراكية.
٣. ملخص رواية أصابعنا التى تحترق.
٤. تطبيق النظرية الولزية على الرواية.
٥. المدينة الفاضلة "اليوتوبيا".

إنّ المدينة باعتبارها إمّا واقعية وإمّا خيالية تعدّ من أهمّ البنيات داخل التقنيات السردية فى روايات القرن العشرين. وهناك علاقة وثيقة ممتدة بين المدينة والرواية، والريف والرواية؛ بعبارة أخرى من الممكن أن نقول أنّنا لا نستطيع أن نكتب عن المدينة فى الرواية ونقدها ولا نكتب عن الريف فى الرواية، ويقول الروائى المصرى الكبير بهاء طاهر والحائز على جائزة البوكر العربية للرواية فى سنة (٢٠٠٨م) عن هذا الموضوع:

«عندما أكتب، أكتب عن المدينة. أكتب عن القرية، علاقة المكان بالموضوع لا تتحدد إلا بعد الكتابة بالفعل. نحن لا نستطيع أن نكتب عن المدينة ولا القرية. لكنّنى فكرت فى الموضوع فقلت رأيى شيء غريب جدّا: أنّ معظم الكتاب كمحفوظ هم من أصول ريفية نزحوا إلى القاهرة وكتبوا عنها أدباء من أمثال طه حسين، محمدحسين هيكل فى زينب، وعبدالرحمن الشرقاوى،كل هولاء من أصول ريفية، من خلفية ريفية، ثمّ نزحوا إلى المدينة ثمّ كتبوا عن القرية والمدينة معاً.» (القاهره، ٢٠٠٨م: ٨١) ويبدو قضية المدينة عند كاتب كبير مثل نجيب محفوظ المصرى حيث يحبّ جداً مدينته:

«إنّ الجانب الإيجابى هو جانب الحلم، أن يتمكن "أولاد حارتنا" أن يصلحوا الأمور أو أن يتمكن "الحرافيش" من أن يعيدوا ذلك العالم الطوباوى الذى يحلمون به، ولكنّ الصورة الروائية للمدينة صورة سلبية منتقدة وغير منطوية على ذلك الجانب الإيجابى الذى يراه فيها الكاتب من ذوى الأصول الريفية مثل الشرقاوى وطه حسين.» (القاهره، ٢٠٠٨م: ٨٣) «كما يطلق عليها زكى نجيب محمود مصطلح "أرض الأحلام".» (نجيب محمود، ١٩٩٨م: ٢٦-٣١)

منى الإنسان النفس منذ القدم بمدينة فاضلة استقرت فى فضائلها، تُنهى التاريخ وتتوّج نهايته بانتصار عادل. ومن حلم الإنسان بعالم عادل نهائى جاءت فكرة اليوتوبيا

القديمة– المتجددة التى تجعل من العالم المرغوب نقيضاً كلياً لعوالم الإنسـان. أمّا ارتباط حلم أفلاطون فى "الجمهورية" فى القرن الرابع قبل الميلاد بمدينة مثالية يقودها الفلاسفة، وكتاب «توماس مور[١] "أفضل الجمهوريات" عام (١٥١٦م) تسخر اليوتوبيا، وهى كلمة اخترعها توماس مور من ذاته، فهى تعنى لغة "لامكان"، يشـفع عليها مباشرة "لازمان" كى تظلّ معلقة فى أثير الذاكرة، لاتنقشـع ولا تمطر.» (دراج،٢٠٠٤م: ٢٢-٢٣) فتخيل تومـاس مور فى كتاباتـه أنّ الجزيرة اليوتوبية ليس لها وجـود على أرض الواقع كما عنونها زكى نجيب محمود "بأرض الأحلام" و«يتمثّل فيها البشرية، حيث تتحقق السعادة وتنمحى الشـرور. وقام بتحليل نظامها السياسـى، وانتقاد الأوضاع القائمة فى دولته عـن طريق تخيله للأوضاع فى الجزيرة على نقيض ما هو موجود فى المجتمع.» (٤٧٠، Mojahed).

أمّا بالنسبة لصياغة كلمة اليوتوبيا ودلالتها، كان توماس مور٢ (١٤٧٨-١٥٣٥)، هو أوّل من صاغ كلمة "يوتوبيا" أو "أوتوبيا" فى نطقها اليونانى. وقد اشـتقها من الكلمتين اليونانيتـين "ou" بمعنى "لا" و "Topos" بمعنى "مكان"، وتعنى الكلمة فى مجموعها "ليس فى مكان"، ولكنّه أسـقط حرف "o" وكتب الكلمة باللاتينية لتصبح "utopia"، ووضعها عنواناً لكتاب له هو أشـهر يوتوبيا فى العصر الحديث.» (برنيرى، ١٩٩٧م: ٧) أو تعنى هـذه الكلمة بمعنى آخر هو «ذلک الشـىء غير الموجود فـى الواقع.» (وهبة، ١٩٩٨م: ٧٤٦) كما يذهب إليه الدكتور مراد وهبة.

واسـتخدام اللفظ منذ ذلـک الحين فى كل اللغات الأوروبيـة، وفى ترجمته العربية أيضـاً، ليعنى «نموذجاً لمجتمع خيالى مثالى يتحقق فيـه الكمال أو يقترب منه ويتحرّر من الشـرور التى تعانى منها البشـرية، ولايوجد مجتمع كهذا فـى بقعة محدّدة من بقاع الأرض، بـل فى أماكن وجزر متخيلة، وفى ذهن الكاتب نفسـه، وخياله كل شـىء.»

---

١. ولد توماس مور فى لندن فى السـابع من فبراير عام (١٤٧٨)، ودرس القانون، وعمل محامياً بعد تخرّجه ثم محاضراً فى القانون.كما انتخب عضواً فى البرلمان سـنة (١٥٠٤). ثمّ عين عضواً فى مجلس البلاط عام (١٥١٨م)، ثمّ صار كبير أمناء ملک إنجلترا سـنة (١٥٢٥م)، ويعتبر كتابه "اليوتوبيا" أشهر كتبه على الإطلاق.

2. Thomos More

(وهبـة، ١٩٩٨م: ٧) وصارت للكلمة فيما بعد معان مختلفة، فأصبحت بمعنى كل إصلاح اجتماعى أو سياسى أو تصورات مستقبلية خيالية، أو احتمالات علمية فنية.

تـدلّ عبـارة الأوتوبيا فى الوقت نفسـه على «نوع أدبى وعلى نوع من السياسـة الخياليـة؛ وكذلك على تحقق شـكل مـن التنظيم الاجتماعى غالباً مـا يكون إكراهياً وأحياناً فظّاً، يفترض أن يتجسّـد فيه مثال يشـتهر بأنّه جيد بصـورة عامّة.» (بوريكو، ١٩٨٦م: ٧٨) ويواجه الفكر الطوباوى بسلسلة من الاختيارات التى تكون على شكل بدائل إمّا تغير العالم، وإمّا تحقيق نظام اجتماعى مطابق للمثال الأخلاقى إمّا بواسـطة الفعالية وإمّا بواسـطة المثالية. وكل واحدة من هذه العبارات هى نفسها غامضة. ولكنّ يستخدم الأديب فى أدبه الفكر الطوباوى لكى يتحقق النظام الاجتماعى مطابقاً لرؤيته السياسية، والأخلاقية، والاجتماعية، والثقافية.

يرتبط تاريخ اليوتوبيات فى القرن التاسـع عشر بميلاد الحركة الاشتراكية، وفقدت الكلمـة نفسـها معناها الأصلى وأصبحـت تعنى التفكير المضاد للتفكـير العلمى، وقد عرّف «فردريک إنجلز فى كتابه "الاشـتراكية اليوتوبية والعلميـة" كلمة يوتوبيا، ولقى هذا التعريف قبولاً واسـعاً.» (برنيرى، ١٩٩٧م: ٢٥٩) إنّ الاشتراكية كما نعرفها اليوم، أقرب إلى تصورات الاشـتراكيين اليوتوبيين منها إلى تصورات كارل ماركس مؤسس الاشـتراكية العلمية. وهـى «لم تعدّ تعترف بحتميـة الصراع الطبقـى، وإنّما تهدف إلى تحقيـق إصلاحات اجتماعية تدريجية يمكن أن تزيل الفروق الاقتصادية بين الرأسماليين والعمال.» (برنيرى، ١٩٩٧م: ٢٦١)

أمّـا فكرة العـالم المثالى أو الفـردوس الأرضى أو اليوتوبيا كما تسـمى منذ صاغ تومـاس مور هـذه الكلمة، ففكرة راودت خيال الإنسـان منذ قـديم الزمان، وتناولها الفلاسـفة والمفكرون مـن أمثال أفلاطون فـى كتابه "الجمهورية"، وأرسـطو فى كتابه "السياسـة"، وفارابى فى كتابه "آراء أهل المدينة الفاضلة"، وكلّهم كانوا يحاكون مدينة فاضلة من جمهورية أفلاطون. أمّا «ما يميز يوتوبيا عن تلك الأعمال السـابقة لها، فهو الشـكل الروائى الذى قدم بـه توماس مور، عالمه المثالى من ناحيـة، وارتباطها بعالم الواقع ومشاكله ارتباطاً وثيقاً من ناحية أخرى.» (مور، ١٩٨٧م: ١٣)

ثمّ نرى أنّه جاء في القرن التاسع عشر، هربرت جورج ولز وهو يدين بمذهب الاشتراكية وقد حدّثنا عن مدينة فاضلة حديثة واختار معايير "هربرت جورج ولز"[١] لأنَّ المدينة الفاضلة في رواية "أصابعنا التي تحترق" لسهيل إدريس تشبه صورة المدينة في رؤية يوتوبيا جورج ولز بما أنّ كلاهما من الاشتراكيين المعتدليين الإصلاحيين. أمّا جورج ولز فقد حدَّثنا عن ميزات وخصوصيات المدينة الفاضلة الحديثةكالنحو التالي:

١. شمول عالمي: لايقتصر نطاقها الجغرافي على بقعة أو دولة بعينها فحسب، ولكنّها تمتدّ لتشمل كوكب الأرض كلّه.

٢. الحب والتسامح: هي مدينة تتحدث لغة واحدة، ويسودها الحب والتسامح.

٣. الأمن والقانون في المدينة: وينتشر في ربوعها الأمن والقانون. في هذه المدينة يوائم بين رغبات الأشخاص، بينما جامعاتها مراكز نشيطة بالتجارب العلمية.

٤. المال: «هو صنو الحياة متى ما استخدم استخداماً صحيحاً في هذه المدينة.» (الأنصاري، ٢٠٠٨م: ٩٩)

٥. التخلّص من الفاسدين، والسكاري، واللصوص، والمجرمين الظالمين، والمستعمرين: «إنّ على المجتمع الطوباوي أن يتخلّص من البلهاء والمجانين، ومن الأشخاص الفاسدين، والعاجزين، والسكاري، ومدمني المخدرات، والمصابين بأمراض معدية، واللصوص، والمحتالين، والمجرمين والظالمين والمستعمرين.» (برنيري، ١٩٩٧م: ٣٦٦)

٦. الحرية: «هدف اليوتوبيا الحديثة هو أن تؤمّن لكلّ مواطن الحرية التي تهبها له أملاكه المشروعة، أي جميع القيم التي كانت ثمرة كدحه أو براعته أو بعد نظره أو شجاعته.

٧. العمل: إنّ العمل ضرورة حتمية في اليوتوبيا الحديثة، ولكنّ فئة قليلة مميزة،كما في المجتمع الحاضر، هي التي يمكنها أن تعيش دون أن تضطر للعمل إذا أرادت ذلك. وفي المدينة المثالية ليس لأحد حق الحياة بلاعمل.

٨. تكريم المرأة: على الدولة القيام بتحمّل مسؤولية في تعليم الأطفال وتوفير أسباب

١. هربرت جورج ويلز، ولد في بردملي بمقاطعة كنت بإنجلترا عام (١٨٦٦)، من أسرة من طبقات المجتمع في الدرجة الدنيا من الطبقة الوسطى. يدين ويلز بمذهب الاشتراكية وقد كان عضواً في جمعية الاشتراكية المعتدلة، وحصل على درجة العلوم من جامعة لندن، ومن كتبه المشهورة: "الاشتراكية والزواج"، و"يوتوبيا حديثة". (http://www.egs.edu/library/herbert-george-wells/biography)

السعادة لهم، كما عليها أيضاً أن تكرم المرأة اجتماعياً، وأن تدفع لها أجراً على رسالتها كأم.

٩. التحذير من الإسـراف: تحذر المدينة المثالية من الإسراف فى كلّ ما هو ملبوس أو مأكول أو مشروب.» (برنيرى، ١٩٩٧م: ٣٦٦)

ملخّص "أصابعنا التى تحترق"

تبدأ الرواية وسامى، بطل الرواية، جلس فى مكتبه وهو أديب وصاحب مجلة أدبية تُدْعى "الفكر الحرّ" وقف حياته على أدبه، وعلى مجلّته. وسـامى فى هذه المرحلة يظهر «صورة للإنسـان العربى الذى بلغ درجة من المعرفة جعلته ينظر إلى مجتمعه وإلى العالم كلّه بمنظارٍ واعٍ شـاملٍ وناقدٍ، إنَّه يلبس جبّـة المثقَّف الملتزم الذى يريد أن يحافظ على كينونته داخل خضمّ من المشاكل والقضايا.» (الشملى، ١٩٩٨م: ٨٦)

حيـاة البطل فى هذه الفترة تزخر بحضور المرأة، فقدكانت له صلات عديدة بنسـاء عديـدات، خاض مع بعضهنّ تجـارب مختلفة انتهت إحداها -وهـى الصلة مع إلهام- بالزواج.

تبدأ الرواية ثمّ تنتهى بالثنائى سـامى "مسؤول مجلة الفكر الحر" وإلهام راضى وهى الآنسة التى لاتزال شابّة فى التاسعة عشرة وتريد الاشتراك فى المجلة: «عفواً... اسمى إلهام راضى. وكتب الإسـم والعنوان على قسـيمة الاشتراك ثمّ رآها تتناول نسخة من العـدد الأخير مـن المجلة كانت على مكتبه، فتقلّب صفحاتـه فى صمت، وما تلبث أن تنظـر إليه: أنّنى أتابع المجلة منذ صدورها.» (إدريس، ١٩٩٨م: ١٠) فاسـتقبلها رئيس التحرير سامى.

أمّا كان تجربة سامى طوال صفحات الرواية أول تجربته مع "رفيقة شاكر"، فتاة سورية جميلة، تعمل مدرّسة فى مدرسة صغيرة فى شمال سوريا. إنّها من المعجبات بإنتاج سامى ومن المبهورات بروايته "على ضفاف السين". أمّا هى فترغب أن تعيش مع البطل تجربة على منوال تجاربه مع فتيات باريس من أمثال ليليان، ومارغريت، وسـوزان فى رواية "الحى اللاتينى"، فعلاقته معها تنتهى بسرعة لأنّها تجربة الحبّ الفانية الباردة الضائعة. ثمّ

يجرّب سامی فی الرواية، تجربة حبّ كانت مع "سميحة صادق"، أديبة مصرية هی صديقته وصديقة مجلة الفكر الحر عبر الرسـائل: «ثلاثة رسائل من سميحة صادق ... فرأيت أن سميحة صادق هی خير من يتحدّث فی فن القصة. فكان لابدّ من أن أشرف على إقامتها وتوفير أسباب الراحة لها كضيفة "فی لبنان"، وصديقه للفكر الحر.» (إدريس، ١٩٩٨م: ٩٤) إنّها لم تفلح أيضاً فی امتلاک كيان البطل لأنّها مثقفة رومانسية، عاجزة عن مجابهة الواقع، وإلهام راضی هی المرأة الأخيرة التی تجمع بين محافظة الشرق "خجلها، وجمالها، وعائلتهـا المحافظة المقيدة بالتقاليد، وامتناعها عن العلاقة والاقتراب من البطل، وذوقها الأدبی وحضورها الفكری مع البطل ومشاركتها البطل فی أعماله الأدبية داخل مكتبه". لذلک امتلكت كيان البطل واختارها سامی من بين نساء عديدات مثقفات: «إنّنی منذ زمن طويل أنتظرک يا إلهام.» (إدريس، ١٩٩٨م: ١٤٦)

وبين البداية وخاتمة الرواية يخوض الزوجان معركة استمرار مجلة الفكر الحرّ، وسط عجـز مالی تفرضه تناقضات محليـة وعربية، فالعراق من أهمّ أسـواق التوزيع، ولكنّ الحكومـة الرجعية آنذاک، عام (١٩٥٣م)،كثيراً ماكانت تمنـع إدخال المجلة إلى بغداد وأخواتها، فيلجأ سامی مضطراً إلى تخصيص نسخ معينة للعراق تكون خالية من المواد التی تثير حفيظة الحكام هناک. «قال سمير "شريكه فی المجلة": يبدو أنّ هناک سياسة متعمّـدة فی العراق لمنع أعداد مجلتنا على التوالی: مرّة بسـبب المقال الافتتاحی، ومرّة بسـبب قصيدة ثورية، وتارة بسبب مقال عن المشكلات الاجتماعية... إنّهم يريدوننا ألّا ننشـر أی مقـالٍ يثيرُ إحدى قضايانا الهامّة فی أیّ ميدان مـن الميادين... .» (إدريس، ١٩٩٨م: ١٠٠) ثمّ يقترح سـامی حلّاً لمشـكله منع نشر المجلة فی العراق وإلهام تؤيده: «من أجل هذا ترانی أقرّ اقتراحک فی أن تزيد صفحات المجلة بضع صفحات إضافية تحشد فيها المادة المتفجّرة الثائرة، على أنّ توزّع فی سائر الأقطار، أمّا العراق، فلا تُثبت فی نسـخة هذه الصفحات الإضافية، ريثما يقوم فـی ذلک القطر حكم متحرر صالح.» (إدريس، ١٩٩٨م: ١٨٧)

وبما أنّ هذا لا يكفی لحلّ المعضلة المالية فسوف يعمل "سامی" فی التدريس الخاص، حيث يعطی دروسـاً فی اللغة العربية للفرنسيين المتدربين فی السلک الدبلوماسی، وهو

كمثقَّف حساس لايمكن إلاّ أن يكون ملتزماً بالقضايا القومية، فيجره التعرف على شاب جزائرى يُدعى "عبدالقادر رحمانى"، الذى هو عامل فى الجيش الفرنسى، إلى التعاون مع هذا الشاب الذى يبحث عن وسيلة ليلتحق بشعبه الجزائرى المقاوم بدلاً من الانخراط فى جيش محتلّيه الفرنسيين. وتعاون سامى مع هذا الشاب يتضمّن مغامرة وتضحية بوظيفة. فاستقال "سامى" من معهد تعليم اللغة العربية للجنود الفرنسيين لأنّهم يرتكبون جرائم ضد الشعب الجزائرى. «وسامى أذكرُ، وأنا أغادر المعهد، صديقنا عبدالقادر رحمانى، فأحسّ بعض العزاء، إذ أدرک أنّ بوسعى، أنا أيضا، أن أكون جندياً صغيراً فى جيش التحرير العربى.» (إدريس، ١٩٩٨م: ٢٦٥)

وأثناء انطلاقة مجلة الفكر الحرّ وانتشارها يفتح سامى أبوابه، ومعه إلهام راضى بطبيعة الحال، لمثقفين بارزين من مشارب مختلفة. تبدأ علاقته مع المثقفين من وحيد الملتزم بحزب الهلال واضعاً ثروته التى خبأها فى المهجر تحت تصرف حزبه حتى مات مفلساً، «فاستطرد يقول وحيد: وقد تُعجب يا سامى إذا أخبرتک أنّنى أنفقتُ مالى من أجل الحزب.» (إدريس، ١٩٩٨م: ٢١٩) وكريم الذى كان فى حزب الأرجوانيين لكنّه ضاق ذرعاً بوفائهم المبالغ للاتحاد السوفيتى. «وبعد أن انفضّ الاجتماع، استبقى سامى صديقه كريم ليسأله سرّ تطوّر موقفه من الأرجوانيين، وقال له: إنّنى قد أفهم اقتراحک فى الإشادة بموقف الإتحاد السوفياتى. أمّا هؤلاء "المرشحون دائماً للخيانة" على حدّ تعبيرک.» (إدريس، ١٩٩٨م: ٢٧١) وهانى المهووس بلبنان حتى التفكير فى لبننة العالم؛ إلى عصام الحلوانى الشاعر المستغرق فى حب النساء وكتابة أجمل القصائد فى الحب والجمال.

وينشئ سامى علاقة عابرة مع الأديبة الشابة رفيقة شاكر التى سرعان ما تنتقل إلى ذراعى عصام، وتزوغ عينا عصام على إلهام التى ترتبک أمام وسامة الشاعر إلاّ أنّ حبها لزوجها "سامى" مدعومة بتقاليدها المحافظة يعصمها من التمادى. ولكنّ هذا لا ينفى أن تتألَّم ممّا تعتبره ماضى زوجها سامى، «قالت فى نفسها إلهام: لابدّ أنّک "سامى" كنت ترمى، إذ رويت لى علاقتک السابقة بمؤلفة رواية "المغامرة"، رفيقة شاكر، إلى أن تلحقها بذلک الماضى... أيكون لديک بعدُ ما تخفيه عنّى يا سامى؟ إنّنى أقدر لک تلک

الأمانة وذلک الإخلاص. ولکنّي أريدک أن تدفن حقاً هذا الماضي وتلک الذکريات.» (إدريس، ١٩٩٨م: ٢١٥)

وقد سجّل جانباً من هذا الماضي في روايته على ضفاف السين، إلّا أنّ معاناتها الحقيقية کانت مع الکاتبة سميحة صادق التي تلاحقه بقصة حب وهمية طالبة منه أن ينفصل سامي عن إلهام ليکون معها. «أمّا أنا "سميحة صادق"، فلا أفهم معنى وجود إلهام معک مهما حاولت أن أفهم، وأنا بصراحة أرى هذا الزواج سخفاً لا معنى له، أشبه برقعة على سطح حياتک، ينتظر أن تُنزَع، ويرْمى بها... .» (إدريس، ١٩٩٨م: ٢٣٠)

وهو ما يرفضه سامي بحزم، نافياً أن يکون بينهما أکثر من صداقة أدبية أصبح في غنى عنها، فيکتب: «حضرة الآنسة سميحة صادق، يؤسفني أن أصارحک بأنّکِ لم تستطيعي أن تفهمي صداقتي الأدبية لک، ففسرتها على غير حقيقتها.» (إدريس، ١٩٩٨م: ٢٣٢)

ولا تزال العلاقة بين إلهام وسامي هي الحب والقناعة بالحدّ الأدنى من شروط العيش الکريم مقابل استمرار مشاکل وديون مجلة الفکر الحر التي جاء نجاحها على حساب المشروع الروائي لسامي الذي لا يجد وقتاً لمواصلة إنتاجه المتميز. وهو ما يدعو إلهام إلى الصبر، على الرغم من إصابة سامي زوجها، بالسعال والمرض في آخر الرواية، على نزواته، فيما تتأمل أصابعه التي تحترق بنار الإبداع والإخلاص لمشروع عمرهما المشترک: الفکر الحرّ.

«وسرتُ "إلهام" على رؤوس أصابعي ... وأطللتُ من فوق کتفه، کاتمةً أنفاسي. کان أمامه ورق کثير أبيض ... إنّه يکتب. وقد خُيل إلَي أنّ أصابعه التي تُمسک بالقلم،کانت تحترق إنّه يکتب. وذکرت وعدي له. وعدي أن أساعده دائماً، ومهما کانت الظروف أن يکتب... .» (إدريس، ١٩٩٨م: ٢٩٢-٢٩٣)

ومن الملاحظ أن نعترف بأنّ هناک الأشخاص الحقيقيين الذين يقفون وراء شخصيات هذه الرواية. «فلم يکن وحيدٌ، وحيداً، بل هو الکاتب اللبناني الکبير سعيد تقيالدين الذي قضى الأعوام الثمانية الأخيرة من عمره داعية متحمساً في صفوف الحزب السوري القومي الاجتماعي، الذي أطلقت عليه الرواية اسم حزب الهلال، نسبة

إلی مشروع الهلال الخصيب الذی كان يتبنّاه هذا الحزب. ولم يكن كريم هادی بعيداً فی جوهره عن شخصية الأديب المفكّر رئيف خوری الذی كان عضواً فی الحزب الشيوعی اللبنانی —وقد أطلقت الرواية علی الشيوعيين اسم الأرجوانيين كناية عن اللون الأحمر المرتبط بهم كعلامة وشعار– وقد ترك الشيوعيين ما حضا إياهم نقداً مرّاً لكنّه النقی معهم فی نصرة الجزائر.كذلک لايصعب أن ندرک المقصود بشخصية هانی الغريب، فهو الشاعر سعيد عقل الذی يتباهی إلی حدّ الجنون بلبنان رافضاً أیّ ارتباط قومی له بالعرب. وتبقی شخصية عصام حلوانی الذی يكاد يصرخ علی الورق بأنّه الشاعر نزار قبّانی من قمّة رأسه حتی أخمص قدميه. وغنی عن القول بعد ذلک أنّ مجلة الفكر الحرّ هی مجلة الآداب التی أصدرها د. سهيل إدريس، وإنّه هو سامی ميمون حسب اسمه فی الرواية، أمّا إلهام راضی فهی رفيقة عمره السيدة عايدة مطرجی إدريس.» (دحبور، ٢٠٠٨م: ٨٤)

صورة المدينة فی "رواية أصابعنا التی تحترق"

وبعد أن استعرضنا أهمّ محاور نظرية يوتوبيا لدی جورج ولز، وملخّص رواية "أصابعنا التی تحترق" فنركز تطبيقنا علی المعايير التی كانت موجودة فی الرواية علی ضوء نظرية يوتوبيا لجورج ولز كما يلی شرحها ودراستها:

تمثّل رواية "أصابعنا التی تحترق" البنية الثالثة فی المشروع الروائی للكاتب الراحل سهيل إدريس ورواية أصابعنا التی تحترق هی حكاية سامی "سهيل إدريس" الذی عاد من سفر باريس بعد حصوله علی درجة الدكتوراه فی الأدب العربی، وهنا فی بيروت يقصد أن يؤسس مجلة الفكر الحرّ "مجلة الآداب" باستعانة أصدقائه الأدباء، ويواجه صعوبات مالية، واقتصادية، وسياسية، وعدم انتشار مجلته فی سوق العراق وغيرها من المصائب الاجتماعية. وفی هذه الفترة نسعی أن نشرح بعض صفات اليوتوبيا المنشودة التی يريد سهيل إدريس تحقّقها فی أصابعنا التی تحترق.

١. المال

كما ذكرنا آنفاً يری جورج ولز أنّ المال هو صنو الحياة متی استخدم صحيحاً

فــی المدينة الفاضلة، ونحن نواجــه فی أصابعنا التی تحترق شــخصيتين متضادتين فی استخدامهما للمال فی طريقه الصحيحة وطريقه السيئة.

وهما: "وحيد حقی" و"إلهام راضی". أمّا وحيد فبعد أنّ اشترک فی الكتابة مع سامی فی مجلة الفكر الحرّ، انضمّ إلی حزب الهلال وأنفق كلّ ماله فی سبيل غير صحيح حتی أصبــح فقيراً ليس له مال وأصبح مضطراً إلی طلب المعونة من الأصدقاء القدامی. وهو قــد رجَّح حزبه علی صحته وســلامته: «فأجاب وحيد: ليــس المهم أن أكون فی صحّة جيدة، أو فی حال طيبة، المهم أن يكون الحزب بخير وأردف وحيد قائلاً: والحزب الآن يعانــی أزمة مالية لابدّ من التغلّب عليها ... فاســتطرد يقول: وقد تُعجب يا ســامی إذا أخبرتــک إنّنی أنفقت كلّ مالی من أجل الحزب. وتحــرّک الرّجل فی مقعده وقال وهو يضحــک: من أجل هذا أصبحت إلی طلــب المعونة من الأصدقاء القدامی!.» (إدريس، ١٩٩٨م: ٢١٩)

والحقيقة أنّ ســامی يری أنّ عمل وحيد ليس معقولاً وصحيحاً فی أن ينفق ماله كلّه من أجل الحزب والوصول إلی الرياســة ثمّ يســتعطی، وفی الواقع يری وحيد أنّ أدبه ذو قيمــة إلّا إذا كان فی خدمة حزبه. «فقال وحيد بلهجة هادئة رصينة: أصبحت الآن أعتقد يا عزيزی بأنّ أدبی لن يكون ذا قيمة إذا لم يكن فی خدمة حزبی. ثمّ نظر سامی إلی "إلهام" شــارد البصر، وقال: أهذا معقــول؟ أن ينفق ماله كلّه من أجل الحزب ثمّ ... يستعطی؟.» (إدريس، ١٩٩٨م: ٢٢١)

ولم يكن وحيد، وحيداً بل هو «الكاتب اللبنانی الكبير ســعيد تقيالدين، الذی قضی الأعوام الثمانية الأخيرة من عمره داعيةً متحمّســاً فی صفوف الحزب السوری القومی الاجتماعی: الذی أطلقت عليه الرواية اسم "حزب الهلال".» (دحبور، ٢٠٠٨م: ٨٤)

٢. الحرية

وســامی الذی هو سهيل إدريس نفسه الذی اســتتر خلف قناع الشخصية، فی كلّ الروايــة يرفض دعوة وحيد للانضمــام إلی حزبه ويری أنّ وحيد "ســعيد تقی الدين" مــع انضمامه إلی حــزب الهلال وصرف أدبه فی خدمة حزبه، فقــد حريته بصفته أديباً

مثقفاً حراً. وهذا ما نفهمه من الحوار الذى أجراه يسرى الأمير مع سهيل إدريس فى هذا الموضوع، إذ يقول إدريس: «كنتُ وما أزال أعتقد أنّ انتساب المثقّف الحرّ إلى حزبٍ ما يقيد حريته فى الاختيار، ويلزمه بسلوكٍ لايتمتّع دائماً بالحرية التى هو المطلب الأول للمثقّف. وفى تلك الفترةكان سعيد تقيالدين "وحيد فى الرواية" من أعزّ أصدقائى؛ وكنت شديد الإعجاب بإبداعه الفنى، ولكنّ نزعته إلى التحزّب، وربّما طمَعَه فى ترؤس الحزب السورى القومى الاجتماعى، وتبرّعه المستمرّ لهذا الحزب،كل ذلك قد باعد بينى وبينه، فقد سخّر كلّ موهبته لخدمة حزبه، وحُرم بالتالى من ذلك البعد الأساسى فى حياة الأديب: بُعد الحرية.» (الأمير، ٢٠٠٠م: ٧) لذلك نفهم أنّ الحرية فى المدينة الفاضلة الإدريسية هى المطلب الأول للمثقف الأديب وتجلياتها تظهر فى رواية أصابعنا التى تحترق ملموسةً وبارزةً. ومن سمات حرية سامى بطل الرواية أنّه يرفض الانحياز إلى اليمين، واليسار، والحزب الشيوعى، وحزب الهلال، لأنّه يرى أنّ «أى التزام حزبى مهدّد لحريته، حرية فكره، وحرية أدبه وهو يصرّ على أن يحتفظ بحريته الكاملة.» (إدريس، ١٩٩٨م: ٦٦) فهو «لاينضمّ إلى أىّ حزب حتّى ولو كان يؤيده، وهذا الموقف شديد الشبه بالموقف الوجودى على نحو ما عبرت عنه "سيمون دى بوفوار" فى روايتها "المثقفون".» (الشارونى، ١٩٦٤م: ٢٠١) وفى كل الرواية نرى أنّ سامى جعلها مجالاً للحديث عن شخصية البطل الثورى وطالب حرية الفكر، والتعبير، والكشف عن اتجاهاته الفكرية، وموقفه السياسى، وعواطفه واتجاهاته القومية.

لذلك يؤسس سامى مجلة الفكر الحر "وهى مجلة الآداب" وينفق ماله كله ويضَحّى بحياته لها طالباً حرية مطلقة فى طريق حياته التى كانت قبل سفره إلى باريس وطوال إقامته فى باريس وبعدها فى تحمّل كل المصاعب، والمضايقات للتحرّر من أىّ لون من ألوان العبودية، فيحدّث نفسه ويقول: «فقد كنتُ دائم الإيمان بأنّ أكبر نعمة مُنحها الإنسان هى نعمة الحرية، وأنّ كلّ نضال قام به الإنسان عبر القرون إنّما كان هدفه الأسمى الحرية، والتحرّر من لون ما من ألوان العبودية. من أجل هذا، فكرتَ وأنت بعد فى باريس، بأن تنشئ "مجلة الفكر الحر" لتكون الرسالة تعبير عن إيمانك، ولتجعلها وسيلةً من وسائل تحرير الإنسان فى هذه المنطقة من العالم... .» (إدريس، ١٩٩٨م:

١٠٣)

واعتماداً على أنّ سهيل إدريس يرى "حرية" مطلقة للأديب المثقف ويرى أنّ الأديب يجب أن يخرج من موقفه المتحفف لذلك يقول إنّنا «من الذين يعتقدون أنّ الأديب مُعارضاً أبدياً للسلطة، وينبغي أن يتحمّل هذه المسؤولية، ومن دونها لن يكون هناك تقدّم ولا تطوّر للمجتمع.» (زوكار، ٢٠٠٨م: ٩٦) ولهذا كانت مجلته الفكر الحر "وهي نفس مجلة الآداب" تمنع في السوق الرئيسة الأولى لرواجها، وهو العراق، لأنّ سامي ينشر فيها ضدّ حكامها مقالات ومنشورات تهدّد انتشار المجلّة وتواجه الاحتجاب، لذلك يصرخ صراخ الحرية في روايته، و«يحسّ بأنّ حريته كلّها مهدّدة تهديداً مميتاً، حريته في أن يتنفّس، ويعيش، ويواصل بناء هذه المؤسسة التي بذل الكثير ليراها تبزغ إلى النور. ويحقد حقداً أسود على أولئك الحكام الذين يمنعون الأقلام أن تعيش حريتها، حفاظاً منهما على كراسيهما مهدّدة بعبودية الخوف من الانهيار.» (إدريس، ١٩٩٨م: ١٠٣)

٣. تكريم المرأة ومشاركتها في النشاطات الاجتماعية

أمّا الشخصية الثانية في الرواية فهي إلهام راضي زوجة سامي وهي «رفيقة عمر سهيل إدريس، السيدة عايدة مطرجي إدريس.» (دحبور، ٢٠٠٨م: ٨٥) وهي شخصية أديبة تفهم مشاكل سامي "سهيل إدريس" في بداية تأسيس مجلة الفكر الحر "مجلة الآداب" وبداية الزواج. وحاولت إلهام أن تقنع سامي على أنّها تتولّى التدريس في إحدى المدارس الابتدائية وتحصل على بعض المال لتصرفها في طريقه الصحيح كما يذهب إليه جورج ولز فهي تقول: «ألم أحاول أن أقنع سامي بأن يوافق على أن أتولّى التدريس نهاراً في إحدى المدارس الابتدائية، فأحصل على بعض المال الذي يساعدنا على تحقيق أمنيتنا على أن أتابع دراستي مساءً في الأكاديمية؟ أمّا كان ذلك بدافع من الشعور بواجب المشاركة وتخفيف بعض العبء عن كاهله؟» (إدريس، ١٩٩٨م: ١٥٣) هذه العبارات تدلّ على موقف المرأة في مشاركتها لبناء مستقبل زوجها، لذلك تريد أنّ تشترك في الحصول على المال مع زوجها ومساعدتها له لتأسيس بيت صغير تدريجياً

وشراء حصتی شریکیهما "سمیر وضیاء" فی المجلة وصرف المال فی طریقة العلم. لذلک تحاول إلهام أن تطرد عن زوجها الیأس والتردد. فتقول: «وحین أبلغتنی، بعد یومین والیأس فی صوتک ونظراتک أنّ شریکیک یطلبان ثمناً باهظاً لحصتیهما فی المجلة، ثمناً یعادل أربعة أضعاف ما شارکا به من رأس المال... ألم أخبرک یومذاک إنّی أقنعت أهلی بأن یقدموا لنا نقداً ثمن غرفة الاستقبال التی کانوا ینوون شراءها لنا؟» (إدریس، ١٩٩٨م: ١٨٤)

أمّا بالنسبة لتکریم المرأة فی الیوتوبیا الإدریسیة المتجلیة فی روایة "أصابعنا التی تحترق" نری أنّه یحترم النساء من أمثال إلهام راضی، ورفیقة شاکر، وسمیحة صادق، فسامی یکرّم إلهام راضی ویحترمها قبل زواجه منها فی دعوتها إلی قراءة روایات من الفرنسیة للترجمة وصرف وقت لها، ومنذ بدایة الروایة کان سامی یشارکها فی البحث الأدبی ونقد ترجماته ویسمع ویصدر رأیه فی مجلّته الفکر الحرّ.

وعندما «أراد المؤلف فی "أصابعنا التی تحترق" أن یصوّر "إلهام راضی" زوجة البطل، حاول أن یرسم لها نموذجاً مثالیاً لزوجته تجمع بین تفتح المرأة، وتمسکها بالأخلاق الشرقیة.» (السعافین، ١٩٨٧م: ٤٦٥) فسامی یعطیها قصة جمیلة ویرید منها ترجمتها لیدرس معها الروایة وعناصرها: «قال سامی وهو یدفع لها مجلة فرنسیة شهریة: إنّ فیها قصة جمیلة حاولی أن تترجمی منها بضع صفحات نتدارسها معاً فی لقائنا القادم ... وحدثته "إلهام" عن رأیها فی الروایة التی سبق أن أهدی إلیها نسخة منها. وقالت إنّ سلوک البطل لا أخلاقی حاولت الروایة أن تبرّره وتعطّف علیه القارئ ... .» (إدریس، ١٩٩٨م: ١٠٧)

فسامی بعد زواجه منها، یعطیها سکرتیریة التحریر لمجلة الفکر الحر: «ثمّ اقترح علی سامی أن أساعده فی الفکر الحرّ بتولی سکرتیریة التحریر، تمهیداً للاستقلال بالمجلة بعد فترة من الزمن. ولقد أثلج اقتراحه صدری وملأنی اعتزازاً بأن أَحسّنی مشارکة لرفیق حیاتی المقبل فی العمل الرئیسی الذی یقوم به.» (إدریس، ١٩٩٨م: ١٥٣-١٥٤) "سهیل إدریس" فی کل الروایة یحاول أن یحترم المرأة ویسعی لتعلیم المرأة وتشجیعها للحصول علی شهادة اللیسانس والدکتوراه:

«واتّفقنا على أن أواصل "إلهام" دراستى بعد الزواج حتّى أحصل على الليسانس. وقال لى سامى إنّه يشجّعنى على إعداد رسالة للدكتوراه بعد ذلك... .» (إدريس، ١٩٩٨م: ١٧٥) أمّا بالنسبة للعمل نرى أنّ سهيل إدريس يرسم لنا بطل الرواية فى هذه الروايةكنموذج مثالى يعمل عملاً كادحاً للوصول إلى أغراضه وغاياته فى الحياة. فهو حينما يواجهه العجز المالى فى نشر مجلته يزيد فى جهده ويسعى فى الكتابة أكثر من ماضيه ويقلّل ساعات قيلولته وراحته طالباً حلّ مشكله:

«قال سامى "بعدما أصيب بعجز مالى فى مجلته بسبب منعها من سوق العراق" فى لهجة قوية: نزيد الجهد لزيادة الإعلان فى المجلة. إنّه حتى الآن مورد ضعيف جداً، أليس كذلك يا سمير ... وقال سامى: وأنا بدورى سأضحّى... إنّنى سأمتنع عن أخذ أىّ مبلغ شهرى لنصيبى ... وحين بلغ سامى منزله، فتناول طعاماً سريعاً، وهو يحسّ ذلك الغليان النفسى الذى افتقده طويلاً فى الفترة الأخيرة، ذلك الاحتشاد العاطفى والذهنى الذى يدعوه إلى الكتابة ويلحّ عليه فى اعتصار الفكر والروح والقلب على شبا قلمه الراعش. ولم يجد حاجةً إلى القيلولة، بل جلس وهو يحسّ بأنّ تلك الأقصوصة التى كان قد بدأها منذ أيام تكتمل خطوطاً ... تلك كانت أروع لحظات الحياة عنده: أن يشعر بأصابعه تحترق.» (إدريس، ١٩٩٨م: ١٠٤)

٤. التحذير من الإسراف

وفى مكان آخر نرى أنّ إلهام تنفق مبلغاً صغيراً من المال الذى كانت تحتفظ به لشراء ثوب صيفى لأنّ سامى لم يكن له مال ليساعد صديقه القديم "وحيد حقى" فحين رأت إلهام، عجز زوجها عن تقديم مبلغ لصديقه وحيد حاولت أن تجنب عن الإسراف فى ملبوسها وأنفقت مالها لمساعدة شريكها الزوجى: «انسحبت "إلهام راضى" مسرعة من المكتب، ثمّ أومأت إلى سامى من خلف الباب بحيث لايرانى صديقه، وأعلمته أنّى سآتيه بمبلغ صغير من المال كنت محتفظة به لشراء ثوب صيفى. فلم يقل سامى شيئاً، وحين جئته بالمبلغ نظر إلى نظرة عرفان وعاد إلى المكتب... .» (إدريس، ١٩٩٨م: ٢٢٠) وهكذا نرى فى رؤيتها إلى الحياة الزوجية،كانت تجتنب عن الإسراف فى ملبوساتها،

وهی فی الواقع تخالف تقالید شـرقیة خاطئة فی إنفاق الأموال الکثیرة، وإسـرافها فی بدایة الزواج لشـؤون غیر صحیحة عوض أن ینفق الزوجان أموالهما فی بدایة الحیاة الزوجیة لبناء مسـتقبلهما لا للوقوع فی ورطة التجمّلات. وهذه الرؤیة تطابق رؤیة ولز الإشتراکیة فی بناء المدینة الفاضلة «یجب أن تحذر المدینة الفاضلة المثالیة من الإسراف فـی کل ما هو ملبوس أو مأکول أو مشـروب.» (برنیری، ۱۹۹۷م: ۳٦٦) فتجیب إلهام طلب سامی لتقدیم الخاتم لها قائلة:

«ولکن هل طلبتُ منک خاتماً یا سامی؟ هل حدثتک یوماً بهذا؟ قال سامی بصوت منتعـش بالأمـل: أنت إذن لاتطلبین منّی خاتماً؟ أمن الممکـن أن یحدث هذا فی بلدنا؟ فقلتُ "إلهام": أنا لسـتُ عبیدة تقالید یا سـامی. ماذا یفیدنی الخاتم؟ أیّ نفعٍ أجنیه من وضع خاتم فی إصبعی یبلغ ثمنه ألوف اللیرات؟ ألیس الأفضل أن نسـتعین بهذا الثمن، حین یتوفّر لک، لتحقیق بعض مشاریعک؟» (إدریس، ۱۹۹۸م: ۱۷۵)

٥. التخلص من الفاسدین والظالمین والمستعمرین

یعمل سـامی فی التدریس الخاص، حیث یعطی دروساً فی اللغة العربیة للفرنسیین المتدربین فی السـلک الدبلوماسـی، وهو کمثقَّف حسـاس لایمکن إلّا أن یکون ملتزماً بالقضایا القومیة، فیجره التعرف علی شاب جزائری تُدعی عبدالقادر رحمانی، الذی هو عامل فی الجیش الفرنسی، إلی التعاون مع هذا الشاب الذی یبحث عن وسیلة لیلتحق بشـعبه الجزائری المقاوم بدلاً من الانخراط فی جیش محتلّیه الفرنسـیین. وتعاون سامی مع هذا الشـاب یتضمّن مغامرة وتضحیة بوظیفة. فاسـتقال سامی من معهد تعلیم اللغة العربیة للجنود الفرنسـیین لأنّهم یرتکبون جرائم ضد الشـعب الجزائری. «سامی أذکر، وأنا أغادر المعهد، صدیقنا عبدالقادر رحمانی، فأحسّ بعض العزاء، إذ أدرک أنّ بوسعی، أنـا أیضا، أن أکون جندیاً صغیراً فی جیش التحریر العربی.» (إدریس، ۱۹۹۸م: ۲٦٥) هذه القضیة ربّما تدلّ علی أنّه یعدّ سـهیل إدریس من الأدباء الطوباویین اللذین یرون أنّ المجتمع الطوباوی یجب أن یتخلّص من المحتالین، والمجرمین والظالمین والمسـتعمرین مثل الفرنسیین وقواتهم الإحتلالیة فی لبنان.

شمول عالمی

من میزات المدینة الفاضلة الإدریسیة التی تشبه الیوتوبیا الولزیة ویری سهیل إدریس أنّه یجب أن تصبح منتشرة وشاملة فی عالم الوجود وماورائه هی المسؤولیة برزت کعامل بناء فی أکثر أعمال سهیل إدریس. وهناک شخصیات فی ثلاثیة الروائیة سعت بلا مسؤولیة، أمثال "عصام الحلوانی" و"سمیحة صادق" و"رفیقة شاکر" و"عبلة سلطان" فی "أصابعنا التی تحترق"؛ و"صبحی وعدنان" و"ناهدة" فی "الحی اللاتینی"؛ و"فوزی" و"سمیا" فی "الخندق الغمیق".

وإنّ هذه المسؤولیة التی شعر بها البطل الإدریسی برزت فی أکثر من مستوی. المستوی الفردی والمستوی القومی والمستوی الشمولی أو الإنسانی. أمّا علی المستوی الفردی، فعلی کلّ فرد أن یتّخذ قراره بنفسه، وعلیه أن یأخذ علی عاتقه مسؤولیة اتخاذ القرار. فسامی فی "أصابعنا التی تحترق" لم ینبع قراره إلّا من داخله، و«بمقتضی قناعته الذاتیة، قدم استقالته من المعهد الفردنسی بکفیا، رغم الضائقة الاقتصادیة التی کان یعانی منها.» (إدریس، ١٩٩٨م: ٢٦٨) ولم تغب المسؤولیة عن المرأة. صحیح أنّ إدریس قدم لنا نساء عاجزات، أو فتیات سیطرت السلبیة علی فترة طویلة من حیاتهمّ. غیر أنّه کان یدرک أنّ المرأة کإنسان حر، تقف علی قدم المساواة مع الرجل فی صنع الحیاة. إذن لا فرق بین الجنس الذکر والأنثی فی الالتزام بالقضایا الأخلاقیة التی تطور المجتمع الإنسانی.

النتیجة

دار موضوع هذا البحث حول صورة المدینة فی روایة "أصابعنا التی تحترق" لسهیل إدریس فی ضوء نظریة جورج ولز الإشتراکیة، وبما أنّ میزات المدینة الفاضلة فی أعمال سهیل إدریس کانت تشبه الیوتوبیا التی یرسمها الرجل الإشتراکی الإنجلیزی، جورج ولز، لذا حاولنا تطبیقها علی الروایة الإدریسیة وقد خرجنا منها بهذه النتائج:

١. لقد وقف سهیل إدریس وراء شخصیة بطل الروایة أی سامی ورفض فساد المجتمع، وعدم مسؤولیة الشخص فیه وبحث عن المجتمع الطوباوی والمثالی اللبنانی

الذى يتخلّص من الفاسدين، والسكارى، والمسرفين فى كلّ ما هو ملبوس أو مأكول أو مشروب، ولقد أشارت صورة المدينة الفاضلة فى روايته "أصابعنا التى تحترق" ضجيجاً لصراحة تعبيرها عن المجتمع الجديد المتنامى الطوباوى فى ذهن الأديب والآخرين وما فيها من إدانة لمصادر الإحباط والفساد فى المجتمع والريف.

٢. وسعى سهيل إدريس فى "أصابعنا التى تحترق" أن يخلق مدينة فاضلة وفق وجهة نظره الإشتراكية والبورجوازية. إذ يرى أنّ الحب، والتسامح، والأمن، والقانون، واستخدام المال فى الطريقة الصحيحة، وتكريم المرأة، والتحذير من الإسراف فى كل الشؤون. يجب أن تود البلاد العربية أولا أن يختلف المجتمع فى داخله ولاسيّما أعضاء الأسرة التقليدية الدينية اللبنانية على الرغم من صراع الأجيال فيها ويجب أن تتسامح الأجيال المختلفة فى هذه الأسرة الشرقية لكى تقترب من المدينة الطوباوية المنشودة.

٣. وتمثّل رواية "أصابعنا التى تحترق" البنية الثالثة فى المشروع الروائى الإدريسى التى تجسّد لنا بعض صفات اليوتوبيا المنشودة، فنستنتج من الرواية أنّ الشخصية التى تستخدم المال فى طريقه الصحيح، مثل إلهام راضى، زوجة سامى التى حاولت أن تقنع زوجها على أنها تتولّى التدريس فى إحدى المدارس الإبتدائية للحصول على بعض المال وتصرفه فى طريقه الصحيح لبناء شخصية موفقة ومفيدة للمجتمع المثالى. ولكنّ الشخصية التى تستخدم المال فى طريق غيرصحيح، مثل وحيد، وينفق كل ماله فى سبيل حزبه حتى يعانى فى النهاية من أزمة مالية، شخصية غير موفقة، وخاسرة ويجب عليه أن يعدل فى حياته ويصحّح سلوك فيها.

٤. أمّا تكريم النساء فمن ميزات المدينة الفاضلة الإدريسية التى يبرزها فى ضوء نظرية يوتوبيا لجورج ولز الإشتراكية فى رواية "أصابعنا التى تحترق" ومن خلال قراءة الرواية وتصرّف البطل الإدريسى مع النساء، نفهم أنّه يحترم النساء من أمثال إلهام راضى، ورفيقة شاكر، وسميحة صادق، ويعتبر إحترام النساء ومشاركتهن فى الحياة الإجتماعية وسيلة للوصول إلى اليوتوبيا المنشودة. لذلک نرى أنّ سامى يكرّم إلهام راضى قبل زواجه منها ويعطيها قبل زواجه روايات للترجمة ومنذ البداية يشاركها فى المناقشات الأدبية ونقد ترجماته.

٥. وبما أنّ المال هو صنو الحياة متى ما استخدم صحيحاً فى المدينة الفاضلة، ونحن نواجـه فى هذه الرواية أنّ الأديب اللبنانى يطرح مشـكلة العجـز المالى فى المجتمع الشـرقى للأدباء والمثقفين ويحاول أن يشرح طريقة صحيحة لإستخدام المال فى حياته الزوجية، وأيضاً فى حياة الأدباء. وهو يشير إلى قصة صديقه، وحيد، وقصده الخطأ فى إنفاق كل ماله فى سبيل حزبه "حزب الهلال"، حتى أصبح مضطراً، وسائلاً يطلب المال من سـامى بطل الرواية. وفى هذه الرواية نرى بيان ميزة أخرى لليوتوبيا الإدريسـية وهى العمل. وهو يرسـم لنا الإديب الذى هو صاحب مجلة الفكر الحر، كنموذج مثالى يعمل عملاً كادحاً للوصـول إلى أغراضه، وأهدافه فى حياته الأدبية وإن أصيب بعجز مالى واضطرّ إلى أن يعمل فى معهد تعليم اللغة العربية للفرنسيين المستعمرين.

٦. إنّ ميـزات نظرية اليوتوبيـا الولزية، كثيراً ما تنطبق على رؤية سـهيل إدريس الإشـتراكية وهذه تدل على أنّ الرجلين ينتميان إلى طبقة إجتماعية وسياسية مشتركة لذلك تعكس أعمال سـهيل إدريـس الأدبية بوصفها بنية إبداعية، رؤية مشـتركة مع جورج ولز ناتجة عن أفكارهما المتشـابهة ويتبلور هذا التوازن والإشـتراك عن طريق القيـاس وتطبيق نظرية ولز على الأثر الأدبى حتى يسـتطيع المتلقى الوصول إلى رؤية الأديب اللبنانى بصورة بارزة فى أعماله مع تطبيق نظرية اليوتوبيا الولزية على روايته "أصابعنا التى تحترق" وفى النهاية تبدو ميزات المدينة والدولة المنشودة له.

المصادر والمراجع

القرآن الكريم

أبوغالـى، مختار. (١٩٩٥م). المدينة فى الشـعر العربى المعاصـر. ط١. الكويت: المجلس الوطنى للثقافة والفنون والآداب.

إدريس، سهيل. (١٩٩٨م). أصابعنا التى تحترق. ط٨. بيروت: دارالآداب.

الأمير، يسرى. (٢٠٠٠م). «تجديد الرسالة والأحلام». مجلة الآداب. العدد٩. صص ١٣-٧.

برنيرى، ماريـا لويزا. (١٩٩٧م). المدينة الفاضلة عبر التاريخ. ترجمة عطيات أبو السـعود. ط٢. الكويت: المجلس الوطنى للثقافة والفنون والآداب.

بـوردون، ر؛ وبورّيكـو، ف. (١٩٨٦م). المعجم النقدى لعلم الإجتماع. ترجمة سـليم حدّاد. ط١. بيروت: المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر.

الجابرى، محمدعابد. (٢٠٠١م). العقل الأخلاقى العربى: دراسة تحليلية نقدية لنظم القيم فى الثقافة العربية. ط١. بيروت: مركز دراسات الوحدة العربية.

دحبــور، أحمد. (٢٠٠٨م). «دمعة الثلاثاء: أصابعنا التى تحترق فى وداع المعلم اللبنانى د.ســهيل إدريس». مجلة الآداب. العدد٤. صص ٨٩-٨٣.

درّاج، فيصــل. (٢٠٠٤م). الرواية وتأويل التاريخ نظريــة الرواية والرواية العربية. ط١. المغرب: الدار البيضاء.

زوكار، الشــاذلى. (٢٠٠٨م). «عن الشــعر، والكتاب، والحب، وشــراء الأقلام حوار لم ينشر مع د.سهيل إدريس». مجلة الآداب. العدد٧. صص ٩٩-٩٦.

الســعافين، إبراهيم. (١٩٨٧م). «تطوّر الرواية العربية الحديثة فى بلاد شــام». ط٢. بيروت: دار المناهل.

الشــارونى، يوســف. (١٩٦٤م). «دراســات فى الأدب العربى المعاصر». ط١. القاهرة: المؤسسة المصرية.

الشملى، سهيل. (١٩٩٨م). البطل فى ثلاثية سهيل إدريس. ط١. بيروت: دار الآداب.

الانصــارى، عبدالله عبدالوهاب محمد. (٢٠٠٨م). الإيديولوجيا واليوتوبيا فى الأنســاق المعرفية المعاصرة دراسة بين كارل مانهايم وتوماس مور. د. ط. القاهرة: جامعة الإسكندرية.

محمود، زكى نجيب. (١٩٩٨م). أرض الأحلام. ط١. القاهرة: الهيئة العامة للكتاب.

مــور، توماس. (١٩٨٧م). يوتوبيــا. ترجمة وتقديم انجيل بطرس سمعان. ط٢. القاهرة: الهيئة العامة للكتاب.

نخبــة القاهرة. (٢٠٠٣م). الروايــة والمدينة. ملتقى القاهرة الثانى للإبــداع الروائى العربى. ط١. القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة.

وهبة، مراد. (١٩٩٨م). المعجم الفلسفى. ط٢. القاهرة: دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع.

Horey, Mojahed, The proletarian Revaluation between might and right, Bulletin of the Faculty of Low, Alex University, V1, p470

المواقع الإلكترونية

http://www.egs.edu/library/herbert-george-wells/biography

إضاءات نقدية (فصلية محكّمة)
السنة الرابعة – العدد الرابع عشر – صيف ١٣٩٣ش / حزيران ٢٠١٤م
صص ٥٠ ـ ٣٣

الأسطورة والرمز وتوظيفهما في منظومة بانوگشسب‌نامه

محمود طاووسى*
خديجة بهرامى‌رهنما**

الملخص

تكشــف الأســاطير عن الحلقات الخفيــة للاوعى الجماعى عند البشــر، وهى تحمل فــى طياتها الكثير من المفاهيم الرمزية والمفعمة بالأســرار عنــد كل أمة. إنّ منظومة بانوگشســب‌نامه منظومة أسطورية يشاهد القارئ فيها ألواناً من التوظيف الأسطورى للنمــاذج العليامن المرأة البطلة والمقاتلة. ويشــير تقرير اعتماد المــرأة على ذاتها فى المنظومة إلى فترة ازدهار دور المرأة فى عصر الزراعة، العصر الذى يدعى عصر زعامة المرأة. تحاول المرأة فى هذه المنظومة البديعة أن تعبر عن قدراتها وماهيتها. وبناء على ما تقدم، تســعى هذه المقالة إلى إظهار شخصية بانوگشسب فى هذه المنظومة وتسليط الضوء على توظيفات أســطورية أخرى، مثل: التحول الجسدى الذى يعدّ من القضايا المهمــة فى هذه المنظومة، كما تدرس موضوع رمزية الماء من خلال إطار نظرى يحاول تحليل التوظيفات الأسطورية المذكورة أعلاه.

الكلمات الدليلية: بانوگشسب‌نامه، الأسطورة، الرمز، المرأة المقاتلة، التحول الجسدى، الماء.

---

*. أستاذ بجامعة آزاد الإسلامية فى رودهن، إيران.
**. طالبة دكتوراه بجامعه آزاد الإسلامية فى رودهن، إيران. Bahramirahnama@yahoo.com
التنقيح والمراجعة اللغوية: د. عبدالحميد أحمدى
تاريخ الوصول: ١٣٩٢/١٠/٢٠ش تاريخ القبول: ١٣٩٣/٦/١٨ش

المقدمة

تســتخدم الأسطورة لغة رمزية مفعمة بالأسرار، حيث يمكن من خلالها التعرف على عالم الأسطورة الزاخرة بالرموز والأسرار للوصول إلى قضايا البشر ومثلهم التى تجلّت فى قالب الرموز؛ «إن الأســطورة عبارة عن الكلام والتصوير والحركة التى تقوم بحفر الحادثة فى الذاكرة قبل أن يتمّ تسجيلها فى قالب رواية أو حكاية.» (باستيد، ١٩٩١م: ١٠) إنّ هناک علاقة قوية بين الأســطورة وبين الثقافات البدائية للشعوب، وهى وسيلة ناجعة لدراســة الأفــكار البدائية والأحــداث التاريخية وقضايا البشــر عبر العصور والأزمان. «إنّ الأســطورة عبارة عن قصة ترتبط بأرباب الأنواع أو الآلهة فى الغالب. وترتبط الأســطورة حســب هذا المفهوم بالثقافات البدائية أو الأدوار القديمة للثقافات المتطورة. لا تقوم الأسطورة بسرد أحداث الماضى ولكنّها وسيلة لإثبات صحة ما يعتقد فى الوقت الراهن بأنّه جرى فى الأزمان الغابرة.» (فراى، ١٩٩٥م: ١٠١-١٠٢)

فالأســاطير قصص تقوم بشــرح العناصر الطوطمية، والأعمال الشخصية للإنسان البدائى، والقيم الســائدة عند شــعب من الشــعوب، وحاجة النــاس. إنّ أهمّ توظيف للأسطورة يتجلّى فى «الكشف عن النماذج العليا فى جميع الطقوس والأنشطة الإنسانية ذات المعنى الخاص.» (الإلياذة، ١٩٨٣م: ١٧)

كما تسعى الأسطورة إلى إقامة علاقة بين أعمال الانسان وبين الأدب والفن، حتى تتمكن بذلک عبر النظرة العلمية من نقد الآثار الأدبية وتحليلها.

لقد فتح هذا الاتجاه نافذة جديدة فى النقد الأســطورى عند الباحثين، بحيث يتمّ من خلاله إظهار روح الشــاعر إلى المخاطبين بشــكل أوضح حتــى يتمكنوا من فهم أدق للمفاهيم الأسطورية وإدارکها.

إنّ الأســطورة عبارة عن رؤية الشــعوب البدائية حول تفســير أسباب الأحداث، تلک الأسباب التى قد تبدو تافهة غير مبررة علمياً. «يمتزج العالمان العينى(الموضوعى) والذهنى فى الأسطورة، ويفقد الزمن الراهن موضوعيته ليتحول إلى زمن ذهنى، وتتحول الآلهة إلى بشر، ويظهر الإنسان قدرات غير عينية من تلک التى تنسبها الأسطورة إلى الأحــداث الأخروية، وتحتل الأرواح الأخروية عالم التاريخ وســاحة الزمن العينى.»

(زريــن كوب، ١٩٧٨م: ٤٥) «ومع تطور الأفكار البشــرية حلــت النظرة العلمية محل الأفــكار الأســطورية، وفقدت المعتقدات الخرافية قيمتها تدريجيــاً. ولقد خفت الصبغة الغيبيــة للأحداث والمثيرة للحيرة في عملية التبدل التدريجي للأســطورة إلى الملحمة، وأخذت الأشياء والشــخوص أبعاداً اعتيادية إنسانية في هذا العالم عند خلق الصورة الملحميــة الجديدة التي بنيت إلى حد كبير على أســاس المعايــير العقلية والتجريبية.» (ســركاراتي، ١٩٩٩م: ٧١) وفي الحقيقة «فإنّ حركة الفكر البشــري من عصر معايشة الأســطورة نحو عهد إزالة الأســاطير هي أحد عوامل تحول الأســطورة إلى الملحمة.» (آيدنلو، ٢٠٠٦م: ٤) إنّ تصوّر موت الأســاطير أمر غاية فــي الصعوبة، ويمكن القول: «إن جميع هذه التطورات والتغيرات في الأســاطير تدلّ على أنّ المعتقدات الأسطورية القديمــة مازالت حية بعــد مضيّ قرون من الزمن، وهي تواصل حياتها بقليل من التغيير والتطور.» (رياحي زمين وجباره ناصرو، ٢٠١١م: ١٤٦)

إنّ الطبيعة وأجزاءها زاخرة بالرموز؛ولقد اســتطاع الإنسان عبر النظر إلى الجبال والوديان والكهوف والنباتات والأشــجار والحيوانات والشمس والقمر وبعض الأرقام والأشــكال الهندسية أن يتصور لكل واحد منها رمزاً معيناً، تلك الرموز التي قد تتمتع ببنية دينية، وكانت موضع تقدير واحترام عند الشــعوب القديمة. «إنّ الرمز يعدّ معادلا موضوعيّا يجسد شيئاً غائباً أو غير مرئي عبر الوسائل المستمدة من الطبيعة، وهو صورة تنقل المعنى الســرّي والرمزي.» (دلاشــو، ١٩٨٥م: ٩-١٠) إنّ للرمــز حدوداً معنوية واسعة في الأدب يمكن من خلاله تحليل النصوص الأدبية تحليلاً أسطورياً.

إنّ منظومة بانوگشسب نامه أثر أسطوري نواجه فيها الرموز والتوظيفات المختلفة للأســطورة. «يعــود تاريخ هذا المنظومة إلى القرن الخامــس ه.ق، ولا يعرف ناظمها، وتتألف من شــرح أربعة أحداث مســتقلة لا تربطها علاقات واضحة. إنّ بانوگشسب هــي ابنة رســتم، وإحدى البطلات الشــهيرات في الملحمة الإيرانيــة. وقد بلغت من البطولــة مكانة رفيعة، حيث إنّها كانت تحارب الأســود، وتشــطر الأبطال إلى نصفين بضربــة واحدة، وتجعل الأمراء والملوك أســرى طائعين لديها. لقد ثارت النقاشــات حــول هــذه الفتاة البطلة بين عظماء إيرن ورجال بــلاط كاووس الملك، وقد زوّجها

رستم بموافقة كاووس من گيو ابن گودرز الذى كان أشجع الإيرانيين قاطبة حتى تنتهى النزاعات والمشاكل. غير أن بانوگشسب البطلة قد تنازعت مع گيو بداية، ثمّ صرعته وكبّلته، حتى تدخل رستم، ووبّخها،وأصلح الأمور، وقد أنجبت بانوگشسب بيژن الذى وصفه فردوسى بالعظمة بكل ما تحمله الكلمة من معنى.» (صفا، ۱۹۹۹م: ۳۰۳) تعدّ منظومة بانوگشسب نامه تجسيداً للمعتقدات والتقاليد والثقافة الوطنية للأمة الإيرانية؛ إنّنا نواجه فى هذه المنظومة شخصية امرأة مقاتلة تصارع الرجال وتصرعهم،وإنّ جذور أعمالها الفردية العظيمة تعود إلى النماذج العليا والأفكار القديمة، وهى جميعاً ضاربة بجذورها فى العصر الزراعى فى إيران القديمة، حيث تشير إلى سيطرة النساء وقدراتهن فى تلك العصور.ومن هذا المنطلق تحاول هذه العجالة دراسة شخصية بانوگشسب، وتوظيف الأساطير الأخرى من مثل: التحول الجسدى للشخصيات، ورمزية الماء.

فرضية البحث

إنّ للأسطورة وتوظيفاتها خطاباً مستقلاً ممنهجاً يمكن من خلاله دراسة منظومة بانوگشسب نامه دراسة أسطوريّة.

أسئلة البحث

- ما هى العناصر التى جعلت منظومة بانوگشسب نامه أثراً أسطورياً؟
- هل تأثرت أعمال بانوگشسب بالآلهة الإناث فى إيران القديمة؟
- هل تتمتع العناصر الأسطورية فى هذه المنظومة بالرمزية المطلوبة؟

سوابق البحث

ظهر النقد الأسطورى فى بداية القرن التاسع عشر على يد ماكس مولر (MAX Mooler)،ومن ثم واصل عالم الأساطير الشهير من رومانيا ميرتشا الياذة (MirceaEliade) دراسةالنصوص الأسطورية، ومن أشهر مؤلفاته يمكن الإشارة إلى الموسوعة الدينية، وآفاق الأساطير والأسطورة، والعودة الخالدة. وقد ألف جيمز فريزر (jamesFrayzer)،

أحد أبرز علماء الأساطير، كتابه المعروف الغصن الذهبى حول الأسطورة، كما أن نورتروب فراى (Fray Northrop) ألفّ كتابه المسمى تحليل النقد الذى يعد من المصادر المهمة فى مجال الأسطورة.وأما فى إيران فقد عالجت شخصيات عديدة قضية الأسطورة منهم:مهرداد بهار، وژاله آموزگار، وذبيح الله صفا، وبهمن سركاراتى، وهاشم رضى، ومنصور رستگار فسائى و ... . ولقد تمت دراسة الكثير من النصوص الملحمية ونقدها وتحليلها تحليلاً أسطورياً. وأما فيما يتعلق بمنظومة بانو گشسب نامه فيمكن الإشارة إلى الدراسات التالية: "بهلوان بانو"، و"مهين دخت بانو گشسب سوار" من تأليف سجاد آيدانلو، و"امتزاج الأسطورة والملحمة فى قراءة جديدة لبانوگشسب نامه" من زهراء رياحى زمين وعظيم جباره ناصر، و"بانوگشسب فى الملاحم الوطنية" لسعيد حسام پور وعظيم جباره ناصرو.

ولكون هذه المقالة لا تسعى إلى الحديث عن أبعاد هذه المنظومة المختلفة والخوض فى تفاصيل ذلك، فإنّ ما تستعرضه هو أعمال بانوگشسب التى تعد النموذج الأعلى للمرأة المقاتلة، كما تدرس موضوع التحول الجسدى والعناصر السامية من مثل الجن ورمزية الماء. ويبدو أنّهذه الدراسة هى الدراسة الأولى فى هذا المجال.

منهج البحث

سيتناول هذا المقال بالبحث والتحليل الأعمال الخاصة التى قامت بها بانوگشسب، وتوظيفات هذه المنظومة للأسطورة.

وبالنظر إلى أنّ الهدف العام من الدراسة هو النظر بشكل تفصيلى إلى بطلة القصة ودراسة بعض عناصرها الأسطورية كوحدة للتحليل، فإنّ منهج البحث وصفى "غير تجريبى"، ومن نوع دراسة الحالات (Case Study)، كما سيتم تفسير وتحليل الشواهد من المنظور الكلى (Holistic)، وبالتأكيد على العمليات. وتجدر الإشارة إلى أنّ النماذج الإحصائية للبحث مأخوذة من منظومة بانوگشسب نامه (۲۰۰۳م) من منشورات معهد العلوم الإنسانية والدراسات الثقافيةوبتحقيق وتصحيح من روح انگيز كراجى.

دراسة التوظيفات الأسطورية لمنظومة بانوگشسب‌نامه

دراسة النموذج الأعلى للمرأة المقاتلة

بانو گشسب والتأثر بالثقافة الأنثوية

إنّ منظومة بانوگشسب‌نامه تحظى بأهمية خاصة من بين المنظومات التى أنشدت محاكاة للشاهنامة. إذ إنها المنظومة الوحيدة التى تتناول أعمال وبطولات امرأة شجاعة وقوية تضرب بطولاتها بجذورها فى النماذج العليا القديمة. ويمكن مقارنة بعض توظيفاتها مع المرأة الإلهة فى القديموالتى كانت موضع تقديس وعبادة، وكذلک مع المرأة القوّامة والمسيطرة على الأمور فى العهد الزراعى.

كانت المرأة تعتبر فى العهود القديمة رمزاً للحياة والخصوبة والتربية، وذلک لقدرتها على الحمل؛ لذا فإنّ «الإنسان فى العصر الحجرى الجديد قام بتقديس المرأة، إذ كان يرى علاقة وثيقة بين خصوبة الأرض وخصوبة المرأة.» (هينلز، ٢٠٠٤م: ٤٦٤) لذا فإنّ الأرض والمرأة أصبحتا تسجيداً مثيراً للحيرة،وللخصوبة والولادة والتغذية. هكذا خيّل إليهم أنّ المرأة ذات قدرة أزلية، لذلک فقد أصبحت موضع العبادة «بلغت المرأة فى هذه المجتمعات مقاماً روحانياً، وكانت تعتبر وسيلة لنقل دماء القبيله فى أنقى أشكاله.» (جيرشمن، ١٩٨٩م: ١١) ولقد أدّت قدرات المرأة فى المعتقدات الأسطورية إلى أن تتمتع المرأة بمكانة رمزية، وأن تصبح ذات قوة وتفوق خاصين، وأن تصبح موضع الاحترام والعبادة.

وقد ظهرت العلامات الدالة على قوة المرأة فى بعض الأحيان فى التماثيل النسائية المتبقية من العهود السحيقة، وفى أحيان أخرى على شكل رمزى وذهنى مثل المفاهيم والإشارات الواردة فى الأساطير. «كما أنّ هذه الصور موجودة على شكل النموذج الأعلى القديم فى لاشعورنا الجماعى.» (بولن، ١٩٩٤م: ٣٤) وقد نواجه فى القصص الأسطورية فتيات أو نساء يعتبرن النموذج الأعلى القديم للمرأة المقاتلة، بحيث إنّ الرجال عاجزون عن مواجهة هؤلاء النسوة، وقد يخضعون أمامهن بشكل كامل. وتذكرنا بطولاتهن وشجاعتهن فى ساحات الوعى إلهة الفتيات وإلهة النسوان اللاتى ليس لهن مثيل فى العصر الزراعى. «إنّ فكرة المرأة المقاتلة فكرة غير إيرانية نضجت تدريجياً

عند الإيرانيين.» (حسامپور وجباره ناصرو، ٢٠١٠م: ٥٥) ومن بين النساء الإيرانيات و"انيرانيات" غير إيرانيات يمكن الإشارة إلى الأسماء التالية: «گرد آفريد وگرديه في الشاهنامه، وابنة كورنگ وزوجة جمشيد في گرشاسب نامه، وهماى ابنة ملك مصر وابنة پوراسب وزربانو في بهمن نامه، وفرانک ودلارام في شهريار نامه، وسمن رخ ابنة كيد الهندى في فرامرز نامه، وگل كامكار ابنة ملك الشام ومحبوب هماى في هماى نامه، وروز افزون ومردان دخت في سمک عيار، وأنطوطية ابنة ملك المغرب وجيباوه وابنة كيداور الهندى في داراب نامه للطرطوسى، وجهان أفروز ابنة القيصر وگل بوى ابنة الملك مسروق وعين الحياة ابنة الملك سرور اليمنى في داراب نامه،ولبى غمى وهماى طايفى وخورشيد خاورى في حمزه نامه، وطوطى ابنة الشداد وهى فتاة في الرابعة عشر من عمرها وخورشيد ابنة زال فيطومار نقالى هفت لشكر، ويمانى رخ في قصة حسين الكرد الشبسترى.» (آيدنلو، ٢٠٠٨م: ١٢-١٣)

إن بانوگشسب ابنة إلهة تتمتع بالقدرة على أفعال وأعمال خارقة مثل تولى تربية فرامرز والمهارة في الصيد والشجاعة في الحروب وهذه القدرات مستمدة من الآلهة الأنثى في العهود القديمة. إنّ معارک بانوگشسب مستمدة من آناهيتا وأبعادها العسكرية «إنّ آناهيتا هى إلهة الحرب.» (بهار، ٢٠٠٧م: ٤٧٧) إنّها تجسيد إنسانى للمرأة الإلهة في العهود القديمة «ففى آبان يشت يسعى الفريقان المتقاتلان في ساحة المعركة من قبيل: ارجاسب، وگشتاسب، وتوس، وپيران، وسيه، وافراسياب إلى التمتع بمساعدة إلهة المياه آناهيتا.» (كوياجى، ٢٠٠١م: ١٤٩) إنّ فكرة المرأة المقاتلة أخذت شكلها النهائى استناداً إلى مثل هذه الفكرة وهذا المعتقد.

أبعاد اعتراض بانوگشسب على النظام الأبوى(زعامة الرجل)

تمكنت النساء من فرض سيادتهن لقرون عديدة في العصر الزراعى، غير أنّ هذه العظمة النسائية لم تدم طويلاً، وبدأت بالأفول شيئاً فشيئاً، وظهرت بعد ذلک فترة الحياة الأبوية. «فمع بداية عصر زعامة الرجل خضعت المرأة أمام الرجل وتم الاعتراف بالأسرة ذات السيادة الرجالية والتى كان يتولى الرجل الأكبر فيها رئاستها...؛ وقد

تحولت الآلهة التی کانت حتی ذلک التاریخ علی شکل النساء إلی شخصیات رجالیة ذات لحی طویلة، والتی کانت تمثل رجال القبیلة وشیوخها.» (دورانت، ١٩٩٨م: ٦٥) إنّ تفوق الرجال فی القضایا الاقتصادیة والاجتماعة واطلاعهم علی موضوع التناسل یعد من العوامل الأساسیة لتفوق النظام الأبوی فی هذه العصور. «ومع بدایة عصر سیادة الرجل اعتبر الرجال کمصادیق للخیر، واعتبرت النساء کمصادیق للضعف والعجز، وانتشرت فکرة مواجهة المرأة فی العصور القدیمة بظهور برهما وزنوس، وبعد ذلک مع ظهور یهوه کحاکم مطلق، وطردت المرأة من الساحة نهائیاً، وتم التشکیک فی روحانیتها وقدسیتها. لقد أبعدت الهالة الإلهیة عنهن، وضعف الاعتقاد بالآلهة الإناث بین الناس، وزال تدریجیاً من حیاتهم. وبذلک تم قمع القیمة الاجتماعیة والدینیة للمرأة وجمیع حقوقها الاجتماعیة.» (بولن، ١٩٩٤م: ٣٣-٣٤) ومع بدء هذه الفترة فقدت المرأة قدسیتها فی المجتمع، وحل محلها النظام الأبوی الذی یرید المرأة الخاضعة المطیعة بشکل مطلق، ولا یقبل قدسیة المرأة وعبادتها. إنّ بانوگشسب تحاول الاعتراض علی النظام الأبوی، وعلی الرغم من محاولتها لإثبات ماهیتها الوجودیة فی جمیع أرجاء المنظومة إلّا أنها تخضع لهذا النظام مع قبول گیو زوجاً لها. إنّ الأسباب التالیة تشیر إلی اعتراضها علی النظام الأبوی:

ارتداء الملابس القتالیة الرجالیة

إنّارتداء بانوگشسب للزی القتالی یشیر إلی تمرّدها أمام العجز الجنوسی، فهی تحاول أن تقول: لیست المرأة کائنة ضعیفة فی ذاتها، فهی قادرة علی أن تسبق الرجال فی کل شیء إذا ما أرادت ذلک.

چو مردان به جوشن شدی در زمان سر و موی در خود کردی نهان

(بانوگشسب نامه،١٣٨٢: ص٥٦، ب١٧)

- لقد کانت ترتدی الدروع فی کل وقت کالرجال وکانت تخفی شعرها ورأسها بلبس الخوذة.

چو بانو زره کرد بیرون ز تن فرو ماند بیچاره شاه ختن

(بانوگشسب نامه،١٣٨٢: ص٩٣، ب٢٨٤)

- عندما خلعت بانو درعها فإنّ ملک الصين المسكين أصبح حائراً أمامها.

گرانمايه بانو زره پوش گشت	به ظلمت نهان چشمهی نوش گشت

(بانوگشسب نامه،١٣٨٢:ص١١١، ب٧٦٥)

- لقد ارتدت السيدة العظيمة المبجلة الدرع، وكأنّ عيون الحياة قد سيطر عليها الظلام.

قتل طلاب الزواج الإنيرانيين "غير الإيرانيين"

تشتمل المنظومة في جميع أقسامها على الحديث عن الأعمال البطولية لبانوگشسب، ولا نشهد أيّ حديث عن الغراميات والدقائق والكيد والسحر النسائي، بحيث إنّ القارئ يخيل إليه أنّ حب الرجل لم يدخل قلبها بتاتاً. فعندما كان عشاقها يلهثون أمامها، ويتحدثون عن حبهم لها لم تكن هي تظهر أي حب تجاههم، وكانت تعاملهم بعدم الاهتمام، وكانت تقطع أجسام الوقحين منهم بغضب شديد بسيفها البتار. ويمكن من بين من كانوا يخطبون ودها الإشارة إلى تمرتاش وثلاثة من ملوک الهند هم: جيپور،وجيپال، ورای گزين، حيث حاربتهم بانو وقتلت تمرتاش وجيپور، وأصابت جيپال بجرح، وحذّرت رای گزين.

ليس لبانوگشسب أيّ دور في اختيار زوجها، وإنّ رستم هو الذي يختار لها زوجها؛ فهذه المرأة التي كانت تعتبر نفسها في المنظومة كلّها نداً للرجال، بل أحياناً أفضل منهم ليس بيدها أي قرار في حق اختيار الزوج مما يدل على فكرة السيطرة الجنوسية وتفوق الرجال على النساء في هذه المنظومة.

ببردند مه را به خلوت سرای	چو شد بسته کابين آن دلگشای
چو در خلوت خاص شد گيو گرد	بيامد بر ماه با دستبرد
همی خواست مانند گستاخوار	درآرد مر آن ماه را درکنار
زتندی برآشفت بانوی گرد	نمود آن جهانجوی را دستبرد
بزد بر سر گوش او مشت سخت	بدان سان که افتاد از روی تخت
دو دست و دو پايش به خمّ کمند	ببست و به يک گوشهاش درفگند

(بانوگشسب‌نامه، لاتا:ص١٢٦، ب٩٩٠- ٩٩٣)

- عندما تم الزواج أخذوا ذلک القمر إلی البيت الخاص بها.
- فجاء گيو في البيت وهو يريد التغلب على هذا القمر.
- وقد أراد بكل وقاحة أن يضمها إلی جانبه.
- لكنها غضبت وكبّلت يدی ذلک البطل.
- فلكمت وجهه وآذانه بكل قوة بحيث إنه سقط من فوق السرير.
- فقد كبلت يديه ورجليه ورمته في ناحية.

الأسطورة والتحول الجسدی

«إنّ المراد بالتحول الجسدی هو ما يعبر عنه في الثقافة الغربية بعبارتي (TransFormation و Metamorphoses)،ومعناه تغيير المظهر الخارجي أو الهيكل أو أساس كيان شخص أو شيء أو هويته القانونية باستخدام القوی الخارقة للطبيعة، وهذا أمر غير اعتيادی للجميع وفی كل الأعصر، ويعتبر أمراً خارج قدرات الإنسان العادية، سواء في ذلک النوابغ والأشخاص من ذوی المواهب الخاصة.» (فسائی، ٢٠٠٩م: ٤٣) «إنّ التحول الجسدی هو أحد المضامين المهمة في الأساطير، حيث يصور في بعض الأحيان أسطورة أو بنية اجتماعية لشعب من الشعوب. إنّه تصوير يدل على اللاوعی الإنسانی وذهنه المتوقد خلال العصور المختلفة، حيث يعالج قضايا مثل خلق كائنات مكونة من امتزاج الإنسان والحيوان و ....، وذلک لعرض حاجات الإنسان الداخلية والتعبير عنها. إنّ التحول الجسدی في الأساطير قد تسبب في أعمال خارقه وهی مصحوبة عادة بالتغييرات والتطورات والقوی السحرية؛ فعلی سبيل المثال كان الإله بهرام في بهرام يشت يتغير إلی عشرة أشكال منها: الريح السريعة، والثور الذهبی الجميل، والحصان الأبيض الجميل، والبعير الفحل، والخنزير الذكر ذو المخالب الحادة، والشاب ذو الخمسة عشر عاماً، والكبش البری، والتيس، والرجل الوسيم العاقل.» (افستا، ١٩٩٦م، ج١: ٤٣١-٤٣٧) ونلاحظ في قصة العقبات السبع لاسفنديار أنّ عجوزاً قبيحة المنظر قد تحولت إلی امرأة فاتنة الجمال وعرضت نفسها على اسفنديار:

زن جادو آواز اسفنديار   چو بشنيد شد چون گل اندر بهار

چنـین گفت کامـد هژبـری به دام ابـا چامـه و رود پـر کـرده جام
پرآژنـگ رویـی بیآیـین و زشـت بـدان تیرگـی جادوییهـا نوشـت
بسـان یکـی تـرک شـد خوبروی چو دیبای چینی رخ از مشک موی

(فردوسی، ١٣٨٧،ج٤: ص١٧٨، ب٢٠٧- ٢١٠)

- إنّ المرأة الســاحرة عندما سمعت غناء اســفنديار تحولت من نشوته إلى ما يشبه ورود الربيع.

- فقالت قد استطعت اصطياد بطل عظيم يتصف بصفات الجمال والقوة.

- انّها امرأة قبيحة المنظر كتبت الطلاسم والسحر في ذلک الظلام.

- لقد تحولت إلى إمرأة فاتنة الجمال كالمرأة التركية فهي كانت تشبه الحرير الصيني تفوح من وجهها رائحة المسک.

وفــي الأســاطير اليونانية أنّ «ديميتر (Dimiter) عندمــا أراد الهروب من بوزيدون (Posidun) تحــول إلى فرس واختفى بين خيول آكارى (Cardi A)، ولكن پوزيدون قد تحولــت إلى حصان وتزوجـــت من الإله "ديميتر" وقد أنجبا فتــاة كان ذكر اسمها ممنوعاً وكانــت تدعى "خاتون"، وحصاناً كان يدعى آريــون (Arion).» (عزيمال، ١٩٧٧،ج١: ذيل المفردة Arion) ولقد أشــير في"إنهايد" إلى تحولات جســدية مختلفة يمكن الإشارة من بينها إلى «تحول عشــر بجعات إلى المقاتلين، والإنســان إلــى الحيوان، والغول إلى كاهنة عجوز، وتحول الحية إلى القلادة، والســفينة إلى الجنية البحرية، والجنية البحرية إلى الإنســان، وتحول الغول إلى طائر مشــؤوم.» (ويرحيل، ٢٠١١م: ٣٤) وقد تضمنت منظومة بانوگشسب نامه تحولين جسديين هما:

تحول الحمار الوحشي إلى الجنية

إنّ تحول الحمار الوحشــي الجســدي إلــى الجنية يدل دلالة واضحــة على الخيال الواسع في اللاوعي الإنساني في منظومة بانوگشسب نامه، حيث تسير أحداث القصة في مسار تغيير المظهر الخارجي والأفعال المتغيرة لتعرض ماهية مختلفة عن هذا الكائن. «إنّ الجنيــة وجــود لطيف وجميل أصلها من النار، ولا يمكن مشــاهدتها بالعين، وتخدع

الإنســـان بجمالها الخلاب. إنّ الجنية على العكس من الغول تمثل الخير في الغالب وهي خلابة جداً.» (أشـــرفزاده، ٢٠٠٧م: ذيل كلمة پرى) «إنّ الإشارات الواردة إلى الجنية في الشـــاهنامه والكتب الفارســـية الأخرى والأســـاطير والقصص العامة تدل على أنّ الجنية ليست كائناً مشؤوماً قبيح المنظر، كما كان يعتقد أتباع الزرادشتية ومزديسنا وإنما اعتبرت امرأة أثيرية رائعة الجمال كانت تتمتع بالحســـن والهالة القدسية.» (سركاراتي، ١٩٩٩م: ٢)

«إنّ للجانّ حضوراً واسعاً في الأساطير. ففي الأساطير اليونانية تعدّ دافنه (Dafne) جنيـــة بحرية تتحول إلى شـــجرة للخلاص من آبولـــون (Apollon).» (روتون، ١٩٩٩م: ٢١) وتوجـــد في إنهإيـــد جنية بحرية تدعـــى "جوتـــورن" (Juturne) تطلب من الإلهة جونون (Junon) أن تساعدها في قتال أخيها ضد "إنه" بطل القصة، «فتجلت في مظهر متيســـكوس (Matiscus) عامل حظيرة "إنه" وســـاعدت أخاهـــا تورنوس (Turnus).» (فيرجيل، ٢٠١١م: ٤٠٨)

كانت بانوگشســـب عند الصيد تظهر شـــجاعة نادرة تهرب منها الحيوانات كلها، بما في ذلك الأسود والنمور، وقد واجهت أثناء الصيد حماراً وحشياً لجأ إليها وطلب منها المساعدة.

چو آن گور نزديک بانو رسيد   تنش بود لـــرزان دمی آرميد

(بانوگشسب‌نامه، ١٣٨٢: ص٥٧،ب٢٤)

- عندما وصل الحمار الوحشي إلى بانو كانت ترتعد فرائصه ولكنه هدأ.

وفي هذه الأثناء هاجم أسد الحمار الوحشي، وحاول افتراسه، فضربت بانوگشسب بعصاها على رأسه، وأهلكته.

برآشـــفت بانـــو يـــل پرهنر   بزد گـــرز بر تارک شـــير نر

(بانوگشسب‌نامه، ١٣٨٢: ص٥٧،ب٢٤)

- ثارت ثائرة بانو البطلة الكثيرة الفنون،فضربت ضربة على رأس الأسد الذكر.

وبعد أن أنقذت حياة الحمار الوحشـــي تحول فجأة الحمار الوحشـــي هذا إلى جنية أعلنت بأنّها ملك الجانّ.

بگفتش که ای ماه روی زمین　　منم پادشـاه پـری نام عین

(بانوگشسب‌نامه، ۱۳۸۲: ص۵۸،ب۳٦)

– فقالت لها أيها القمر المنير على الأرض ها أنا ملكة الجانّ، اسمى عين.

«إن اسطورة الجنية تمتزج دوماً بالحب، إنّ الفتنة وخلق الحب فى الجنية صفة ذاتية أصيلـة.» (لاهيجـى، ١٩٩٢م: ٢٩٣) لقد أحبّ فرامرز ملكة الجـان بعد الاطلاع على حقيقتها.

فرامرز از آن صورت از دسـت شد　　ز جـام می عاشـقی مسـت شـد

(بانوگشسب‌نامه، ۱۳۸۲:ص۵۸،ب٤٥)

– لقد فقد فرامرز عقله من رؤية ذلک الجمال وسکر من کأس الحب.

إنّ حب فرامرز لملكة الجان فى هذه المنظومة عبارة عن حب عابر، وتمت الإشـارة إلى هذا الحب فى البيت المذكور سابقاً فحسب، ولم يرد كلام عن حالاته فى هذا الحب، حيث أغفلت ملكة الجان بعد ذلک، ولم يتم الحديث عنها فى هذه الملحمة.

بدان صورتش دل چو خشـنود کرد　　پسـنـدیدش آنـگاه و پـدرود کرد

(بانوگشسب‌نامه، ۱۳۸۲: ص۵۸،ب٤۸)

– فعندما رضى بجمالها وفرح، أعجب بها وودّعها بعد ذلک.

تحول الأسد إلى الجنى

لقد وردت الإشـارة إلى جنى يدعى "سرخاب"، وهو يعادى الجنية. وتتحدث ملكة الجان فى حديثها مع بانو گشسـب وفرامرز عن سبب قتالها مع هذا الأسد على النحو التالى:

یکـی دشمنـم بـود سـرخاب نام　　کـه بـر جنیـان شـاه بـودی تمام
بـه کینم شـب و روز در جنگ بود　　ازو ایـن جهـان بر دلم تنـگ بود
که تـا بر مـن امـروز او چیر بود　　کـه من گور بـودم و آن شـیر بود

(بانوگشسب‌نامه، ۱۳۸۲: ص۵۸، ب۳۸–٤٠)

– كان لى عدو يدعى سرخاب حيث كان ملک الجان.

– كان يعادينى حقداً منه ليلاً ونهاراً لذلک كنت أشعر بأنّ العالم يضيق علىّ.

- كان يغلبنى حتى اليوم إذ كنت حماراً وحشياً ولكنه كان أسداً.

«يعتقد العرب أنّ الجان تسكن القفار والصحارى، فهى كائنة شبيهة بالشيطان، وسبب للشر والخبث.» (ناس، ١٩٩١م: ٧١٠) و«بإمكان الجان أن تتشكل بأىّ شكل تريد شريطة ألا تختلف كثيراً عن النار والدخان.» (كلمبل، ٢٠١٠م: ٨٢) ومن الأعمال التى يقوم بها هذا الجنى القدرة على الاختفاء. فعندما لجأ الحمار الوحشى إلى بانوگشسب ضربت على رأس الأسد ضربة، وأنقذ حياة الحمار الوحشى ولكن جثة الأسد اختفت بعد أن قتلته بانو من الأرض. «إنّ حضور ملكة الجان ذات الاسم العربى "عين" والإشارة إلى الجانّ كل ذلک من العناصر الأسطورية والعناصر العامة التى دخلت فى خلق القصص البطولية بعد القرن الخامس ه.ق على الأرجح، كما نلاحظ على سبيل المثال فى سام نامه "القرن ٨ ه.ق".» (آيدنلو، ٢٠٠٥م: ٣٩)

الأسطورة والماء

يعتبر الماء أحد العناصر الأربعة فى الكون حيث يعيش العالم بواسطته «إنّ الماء هو أشهر تجسيد للحياة، إنّه رمز لجميع الأشياء التى يمكن أن توجد فى الحياة، فهو المصدر والمنبع والرحم لجميع إمكانيات الكون.» (الإلياذة، ١٩٩٧م: ١٨٩) إنّ الماء هو رمز الحياة والعالم، ويتمتع برمزية خاصة فى الأساطير. ففى أساطير ما بين النهرين «كان قد مضى على الدهر زمن لم تكن فيه الأرض ولا السماء فقد مزج ابسو (Apsu)، وهو إله مياه المحيطات، ماءه مع تيامات (Tiamat)، وهى إلهة الفوضى والاضطراب، وتولّد من ذلک العالم.» (زرين كوب، ٢٠٠٤م: ٤١١) لذلک فإنّ الماء فى أساطير ما بين النهرين كان فى وجوده سابقاً للأرض والسماء. كمان أن الأساطير المصرية ترى «أنّ العالم كان مليئاً فى البداية بالمحيط الأول الذى كان يدعى (نون) (Nun). لقد كان نون مسيطراً على كل مكان، وكان كالنواة السماوية الراكدة.» (ويو، ١٩٩٦م: ٣٥) وفى الأساطير الهندية أنّ «مياه الفيضانات العظيمة فى بداية الحركة الدورانية للخلق كانت قد أحاطت بالكون، ولكن نواة الحياة الذهبية التى كانت عائمة فوق المياه لمدة ألف عام تفجرت أثناء عملية الخلق وظهر العالم منها، وانقسم إلى قسمين: هما الذكر والأنثى.»

(ایونس، ١٩٩٤م: ٤٣) وجاء في بندهشن «أنّ الحياة بدأت من قطرة دمع، وإنّ ظهور كل شيء حيّ من الماء.» (دادگی، ١٩٩٠م: ١٣٩)

لا يشتمل الماء لوحده على المعتقدات والأفكار الرمزية، ولكنّ روح الإنسان هي التي تتصور هذه الرموزَ للحياة «إنّ الماء عنصر مقدس في ثقافة مزديسنا وهو يحمل شحنة أهورانية إيجابية كان الإيرانيون القدامى يقدسون الينابيع والأنهار والثلج والمطر.» (بازرگان، ٢٠٠٩م: ٤٨-٤٩) ففي الشاهنامه نجد أنّ رستم في العقبة الثالثة عندما ينتهي من قتل التنين يغسل جسده في الماء

به آب اندر آمد سر و تن بشست　　　جهان جز به زور جهانبان نجست

(فردوسی،١٣٨٧، ج٢: ص٩٧،ب٣٩١)

- لقد ورد الماء وغسل رأسه وجسمه،ولم يكن يبحث عن شيء في العالم إلّا عبر قدرة الخالق.

إنّ الهدف من الاغتسال بالماء هو نيل سمو الروح «إنّ المعاني الرمزية للماء يتلخص في ثلاثة مضامين أساسية، هي: عين الحياة، وأداة للتزكية، ومركزاً للحياة. وقد تجلت هذه المفاهيم والأبعاد الأسطورية والطقوسية للماء في ثقافات الشعوب المختلفة بأشكال متنوعة.» (ياحقى، ٢٠٠٧م: ٣)

أشارت منظومة بانوگشسب نامة إلى رمزية الماء. وبلغت بانو گشسب وفرامرز بعد معركة القرابة مع رستم أرض توران ونصبا الخيام بالقرب من عين ماء.

شکار افکنان تا به توران زمین　　　که از چرخشان دل نبودی غمین
گزیدند سرچشمهیی دلپذیر　　　کشیدند آن خسروانی سریر
همان سبز خرگه برافراختند　　　چو شیران به نخچیرگه تاختند
بکشتند بسیار آهو و گور　　　بسی چشمه دیدند نزدیک و دور
ز هر گوشه اسپان برانگیختند　　　به آهوی و گور اندر آویختند

(بانوگشسب‌نامه،١٣٨٢: ص٨٦- ٨٧،ب٤٠٠- ٤٠٤)

- وهم في نشوةالاصطياد حتى وصلوا إلى أرض توران، ومن كثرة تنقّلهم وترحالهم لم تكن قلوبهم مغمومة حزينة.

– فاختاروا لأنفسهم عين ماء مستطابة، وبسطوا هناک الأسرّة الفاخرة.

– فأقاموا الخيام الكبيرة الخضراء، وانقضوا نحو المصاد كالآساد.

– فقتلوا الكثير من الغزلان والحمر الوحشـــية، ورأوا هناک ينابيع ماءٍ كثيرةً، قريبةً وبعيدةً.

– فانهالـــت الخيول من كلّ صـــوب وجانب، فأحاطت بالغزلان والحمر الوحشـــية المتواجدة.

وعندمـــا طلب ملوک الهند الزواج من بانوگشســـب عســـكروا بجيوش عظيمة على حدود ايران وتوران، وأقاموا خيامهم بالقرب من الماء.

ســـراپرده و خيمـــه نزديـــک آب   طنابـــش بپيوســـت انـــدر طنـــاب

(بانوگشسب‌نامه، ١٣٨٢:ص١٠٩،ب٧٢٦)

– لقد أقاموا الخيام بالقرب من الماء بحبال مترابطة محكمة.

يسعى الناقد في النقد الأسطوري أثناء دراسته للآثار الأدبية إلى إماطة اللثام عن الرموز في النصوص الأدبية لإظهار الأرضيات التاريخية الحضارية، وتشكل الثقافات عـــبر تحليـــل تلک النصوص؛ لذلک فإنّنا نجد أنّ الماء هو أوســـع المفاهيم انتشـــاراً في ثقافات الشـــعوب. إنّ الماء من العناصر التي تساهم في بناء الحضارات في الأساطير، كما أنّ له بعداً تطهيرياً وأداء حيوياً في الحياة. ونلاحظ في منظومة بانوگشســـب نامه أنّ الماء اكتسب أهمية بالغة، حيث أنّ الخيام تنصب جنب المياه.

النتيجة

تتمتع الأساطير بمفاهيم عميقة وتؤدي معرفتها إلى فهم لغة الشاعر والدخول إلى عالم مفعم بالأسرار والرموز. تعدّ منظومة بانوگشسب نامه من الآثار الأسطورية التي تحمل أفكاراً أساسية متعددة. بطلتها تُدْعَى بانوگشسب، وتعود إنجازاتها إلى فترة سيادة الأم (زعامـــة المرأة) في التاريخ الإيراني القـــديم, حيث كانت الآلهة الإناث تقدس، وكانت تتمتـــع بمكانة رفيعة إذ كانت تعتبر جزءاً من الأرض الأم. تحاول بانوگشســـب في هذه المنظومة فرض شـــخصيتها على الآخرين في مواجهتها للنظام الأبوي الذي بدأ يسود,

حيث نلاحظ معالجة الظلم النابع من الجنوسة في هذا الأثر، ولكنها في النهاية ترضخ لطلب رستم، وتقبل أن تكون زوجة لگيو الذي خرج مرفوع الرأس من الامتحان. ومن التوظيفات الأسطورية الأخرى في هذا الأثر موضوع التحول الجسدي، وهو ضارب بجذوره في الثقافة اليونانية القديمة، كما أنّ رمزية الماء، والذي هو رمز حياة الكائنات، من العناصر الأساسية في هذه المنظومة.

المصادر والمراجع

آيدنلو، سجاد. (٢٠٠٥م). «مهين دخت، بانوگشسب سوار». كتاب ماه ادبيات و فلسفه. العدد ٩٣.

ـــــــــ. (٢٠٠٦م). «ارتباط اسطوره و حماسه». مجله مطالعات ايرانى. السنة ٥. العدد ١٠.

ـــــــــ.(٢٠٠٨م). «پهلوان بانو». مجله دانشكده ادبيات و علوم انسانى دانشگاه شهيد باهنر كرمان. السنة ٧. العدد ١٣.

اشرف زاده، رضا. (٢٠٠٧). فرهنگ بازيافته‌هاى ادبى از متون پيشين. مشهد: سخن گستر و معاونت پژوهشى دانشگاه آزاد اسلامى واحد مشهد.

الياذة، ميرچا. (١٩٨٣م). چشم اندازهاى اسطوره. ترجمه جلال ستارى. تهران: توس.

ـــــــــ. (١٩٩٧م). رساله در تاريخ اديان. ترجمه جلال ستارى. تهران: سروش.

اوستا. (١٩٩٦م). ترجمه جليل دوستخواه. تهران: مرواريد.

ايونس، ورونيكا. (١٩٩٤م). اساطير هند. ترجمه باجلان فرّخى. تهران: أساطير.

بازرگان، محمد نويد. (٢٠٠٩م). «آب و افراسياب». پژوهش نامه فرهنگ و ادب. السنة ٥. العدد٨.

باستيد، روجيه. (١٩٩١م). دانش اساطير. ترجمه جلال ستارى. تهران: توس.

بانوگشسب نامه. (٢٠٠٣م). تصحيح روح انگيز كراچى. تهران: پژوهشگاه علوم انسانى و مطالعات فرهنگى.

بولن، شينودا. (١٩٩٤م). نمادهاى اسطوره‌اى و روانشناسى زنان. ترجمه آذر يوسفى. تهران: روشنگران.

بهار، مهرداد. (٢٠٠٧م). پژوهشى در اساطير ايران. تهران: آگاه.

حسام پور، سعيد. (٢٠١٠م). «بانوگشسب در حماسه‌هاى ملّى». مجله مطالعات ايران. السنة ٩. العدد ١٨.

دادگی، فرنبغ. (١٩٩٠م). بندهشن. ترجمه مهرداد بهار. تهران: توس.

دلاشو، م. لوفلر. (١٩٨٥م). زبان رمزی افسانه ها. ترجمه جلال ستاری. تهران: توس.

دورانت، ويل. (١٩٩٨م). تاريخ تمدّن، مشرق زمين گاهواره تمدّن. تهران: اقبال.

رستگار فسايي، منصور. (٢٠٠٩م). پيکر گرداني در اساطير. تهران: پژوهشگاه علوم انساني و مطالعات فرهنگی.

روتون، ک.ک. (١٩٩٩م). اسطوره. ترجمه ابوالقاسم اسماعيل پور. تهران: مرکز.

رياحي زمين، زهرا و جباره ناصرو، عظيم. (٢٠١١م). «آميزش اسطوره و حماسه در روايتی ديگر از بانوگشسب نامه». ادب پژوهی.العدد ١٨.

زرّين کوب، عبدالحسين. (١٩٧٨م). در قلمرو وجدان. تهران: سروش.

ـــــــــــــــــــــ . (١٩٨٣م). يادداشت‌ها و انديشه‌ها. تهران: جاويدان.

سرکاراتی، بهمن. (١٩٩٩م). مجموعه مقاله‌های سايه‌های شکار شده. تهران: قطره.

صفا، ذبيح الله. (٢٠٠٨م). حماسه سرايی در ايران. تهران: فردوس.

فرای، نورتروپ. (١٩٩٥م). ادبيات و اسطوره. از مجموعه مقاله‌های اسطوره و رمز. ترجمه جلال ستاری. تهران: سروش.

فردوسی، ابوالقاسم. (٢٠٠٨م). شاهنامه. به کوشش سعيد حميديان. تهران: قطره.

کامبل، جوزف. (٢٠١٠م). قهرمان هزار چهره. ترجمه شادی خسرو پناه. مشهد: گل آفتاب.

کوياجی، جهانگير کوروجی. (٢٠٠١م). بنيادهای اسطوره و حماسه ايران. گزارش و ويرايش جليل دوستخواه. تهران: آگه.

گيرشمن، رومن. (١٩٨٩م). ايران از آغاز تا اسلام. ترجمه محمد معين. تهران: علمی و فرهنگی.

لاهيجی، شهلا و کار، مهرانگيز. (١٩٩٢م). شناخت هويّت زن ايرانی در گستره پيش تاريخ و تاريخ. تهران: روشنگران.

فيرجيل. (٢٠١١م). انهايد. ترجمه ميرجلال الدين کزازی. تهران: قطره.

ويو، ج. (١٩٩٦م). فرهنگ اساطير مصر. ترجمه ابوالقاسم اسماعيل پور. تهران: فکر روز.

هينلز، جان راسل. (٢٠٠٤م). شناخت اساطير ايران. ترجمه با جلال فرّخی. تهران: اساطير.

ياحقی، محمدجعفر. (٢٠٠٧م). فرهنگ اساطير و داستان واره ها در ادبيات فارسی. تهران: فرهنگ معاصر.

إضاءات نقدية (فصلية محكّمة)
السنة الرابعة – العدد الرابع عشر – صيف ١٣٩٣ش / حزيران ٢٠١٤م
صص ٦٨ ـ ٥١

بناء الشخصية في رواية نجمة أغسطس لصنع الله إبراهيم

خليل پرويني (الكاتب المسؤول)*
كبرى روشنفكر**
علي رضا كاهه***

الملخص

بعد التحولات التي طرأت على المجتمع المصري في منتصف القرن العشرين وما بعدها، سعى الروائيون الواقعيون إلى الاقتراب من الحقيقة أكثر من ذي قبل لتقديم رؤية جديدة عن الواقع الجديد، ومن ثمّ بدأوا يبحثون عن أساليب جديدة أكثر ثراء في التعبير عنه. وقد كان لعنصر الشخصية دور كبير في أي عمل روائي يكتبه الكتاب الواقعيون، ولكن الطريقة التي اتّبعها الواقعيون الجدد في تقديم شخصياتهم السردية، ورسم ملامحها، أصبحت مختلفة عن طرائق المتقدمين. ومن بين الروائيين المتطلعين إلى تجديد الكتابة الروائية صنع الله ابراهيم الذي يعتبر أحد أدباء جيل الستينيات في مصر، وأبرز الروائيين المنتمين لتيار الواقعية الجديدة في إنتاجه الأدبي. تعدّ روايته نجمة أغسطس (١٩٧٤م) نموذجاً لسعي هذا الروائي إلى الخروج من أسلوب السابقين في رسم الشخصية، إذ لا وجود فيها للبطل بمعناه التقليدي؛ فالشخصية الرئيسة رجل عادي لا يحمل اسماً وعنواناً، والحال نفسه بالنسبة للشخصيات الثانوية التي تبقى مسطّحة حتى نهاية الرواية، وليس لها ملامح غير أسمائها أو غير وظائفها المحدّدة.

الكلمات الدليلية: نجمة أغسطس، صنع الله إبراهيم، الواقعية الجديدة، اللابطل، الشخصيات المسطّحة.

*. أستاذ مشارك بجامعة تربيت مدرس، إيران. kparvini@modares.ac.ir
**. أستاذة مساعدة بجامعة تربيت مدرس، إيران. kroshan@modares.ac.ir
***. طالب الدكتوراه في اللغة العربية وآدابها بجامعة تربيت مدرس، إيران. a.kahe@yahoo.com

التنقيح والمراجعة اللغوية: د. هادي نظري منظم
تاريخ الوصول: ١٣٩٢/٧/٧ش تاريخ القبول: ١٣٩٣/١/٢٢ش

المقدمة

تحتلّ الشخصية مركزاً مرموقاً في الرواية، حيث تمتدّ منها وإليها جميع العناصر الفنية في الرواية، وتعد بمثابة العمود الفقرى للقصة. وقد جاء في معجم مصطلحات نقد الرواية في تعريفها بأنها: «كل مشارك في أحداث الحكاية، سلباً أو إيجاباً، أما من لايشارك في الحدث فلا ينتمي إلى الشخصيات بل يكون جزءاً من الوصف... وهي تتكون من مجموع الكلام الذي يصفها الراوي ويصور أفعالها، وينقل أفكارها وأقوالها.» (زيتوني، ٢٠٠٢م: ١١٣-١١٤) ويتمحور حول الشـخصية المضمون الذي يود الكاتب إيصاله للقارئ، من خـلال فكرها، وسـلوكها، وحركتها داخل الرواية، ولذلک قيـل: «هي في القصة مدار المعاني الإنسـانية ومحور الأفكار والآراء العامة. ولهذه المعاني والأفكار المكانة الأولى في القصـة منذ انصرفت إلى دراسـة الإنسـان وقضاياه، إذ لا يسـوق القاصّ أفكاره وقضاياه العامة منفصلة عن محيطها الحيوي، بل ممثّلة في الأشـخاص الذين يعيشون في مجتمع ما.» (هلال، ١٩٩٧م: ٥٢٦)

وتختلـف الشـخصيات الروائية بعضها عن بعض في الصفـات، والأدوار، والأهمية، لذلک قام نقاد الرواية بتقسيم الشخصية إلى نوعين: الرئيسيون: وهم الأبطال، ويظهرون في أكثـر مواقع الروايـة. والثانويون، الذيـن يظهرون في بعض المشـاهد ثم يغيبون في المشـاهد الأخرى. كما أن هناک تقسيماً آخر للشخصيات ويكثر تداول كلمات تصف الشـخصيات مـن حيث طريقة العرض. فمن هـذه الكلمات: مدوّرة،[1] ومسـطّحة،[2] أو نامية،[3] وثابتة.[4] والحقيقة أن هذه الكلمات استخدمها لأول مرة فورستر في كتابه "وجوه الرواية". والشـخصية المدورة هي الشـخصية التي تنهض بدور يتطلب الحركة والتغيير مـن فصـل لآخر ومن حدث لآخر. فهي تؤثر في الحـوادث وتتأثر بها وتتغير مع تقدم الزمن، ولا تبقى على وتيرة واحدة. أما الشـخصية المسطّحة فهي لا تتمتع بالديناميكية التي تتمتّع بها المدورة، ولاتفصح عما في عالمها الداخلي، فلا يستطيع القارئ رؤيتها إلا

1. Round character
2. flat character
3. Dynamique
4. Statique

من جانب واحد: هو الذی اختـــاره الکاتب. (زيتونی، ٢٠٠٢م: ١١٤؛ خليل، ٢٠١٠م: ٢٠٦-٢٠٧)

ومن المعروف أن الرواية عنيت عناية کبيرة بالشـــخصية، لاســـيما فی رســـم ملامحها الخارجية، فضلاً عن طبقتها الاجتماعية، وعلاقاتها بالآخرين، بهدف جعلها کالإنســـان فی عالم الواقع. فکأن الشخصية فی الرواية التقليدية کانت هی کل شیء «بحيث لا يمکن أن نتصور رواية دون طغيان شخصية مثيرة يقحمها الروائی فيها؛ إذ لا يضطرم الصراع العنيف إلا بوجود شخصية، أو شخصيات تتصارع فيما بينها، داخل العمل السردی. من أجل ذلک کنا نلفی کثيراً من الروائيين يرکّزون کل عبقريتهم وذکائهم علی رسم ملامح الشخصية والتهويل من شأنها، والسعی إلی إعطائها دوراً ذا شأن خطير تنهض به تحت المراقبة الصارمة للروائی التقليدی الذی کان يعرف کل شـــیء ســـلفاً عن شـــخصيات روايتـــه، وعـــن أحداثها وزمانها ومکانها.» (مرتـــاض، ١٩٩٨م: ٧٦) وفی نفس الاتجاه هناک بطل[1] کانت الرواية التقليدية تذهب فی رسم ملامحه والتعظيم من شأنه کل مذهب. وقد قيل فی تعريفه بأنه «ذلک الذی يلعب دوراً رئيسياً فی القصة أو المسرحية، وتنطوی نفســـه علی صفات وقوی يتعاطف معها القراء أو النظارة دون غيره من الشخصيات.» (وهبة، ١٩٧٤م: ٢١٠)

مما يدعو للانتباه أن الطريقة التی يتبعها المحدثون فی تقديم شخصياتهم السردية، ورسم ملامحها الخارجية والنفسية وتحليلها تختلف اختلافاً واضحاً عن طرائق المتقدمين. وبين الروائيين المتطلعين إلی تجديد الکتابة الروائية نجد آراء کل من أندری جيد، وفيرجينيا وولـــف، وهنری جيمس، تتقارب فی الاتجاه وتعتدل فی المذهب حول ما ينبغی أن تکون عليه الشـــخصية فی الرواية. ولکنهم لم يکونوا أولی رؤية مســـتقبلية واضحة فی رســـم شخصيات الرواية حتی اندلعت الموجة الثورية التی کان من روادها: ألان روب جرييه، وناتالی ســـاروت، وميشال بوتور، وکلود ســـيمون، وصمويل بيکيت، والآخرون الذين لم يترددوا فی الإعلان عن موت الشـــخصية الروائية فی منتصف القرن العشـــرين. ومن هذا المنطلق أصبحت رواية الشـــخصيات کما يری ألان روب جرييه: «ملکاً للماضی.

1. Hero

فقـد كانت من الصفات التى تميّز حقبة معينة: أعنى الحقبة التى وصل فيها الفرد إلى قمة مجده.» (روب جرييه، لا تا: ٣٦)

أما بالنسبة للبطل فى الرواية المعاصرة فيمكن القول بأن دوره قد أصبح إلى حد كبير ضئيلـاً، والروائيون والنقاد يجمعون على أن الرواية الجديدة تصور بطلاً من نوع جديد، ليس فيه من البطولة سوى اسمها، ولا ينفرد بتلك الفضائل التى كان أبطال القرن التاسع عشر ومطلع القرن العشرين يتحلّون بها. (انظر: الهوارى، ١٩٨٦م: ٤٢؛ هلال، ١٩٩٧م: ٥٣٤) ويتفـق هذا القـول مع ما ذهب إليـه ألان روب جرييه فى التمييـز بين الرواية التقليدية والرواية الجديدة، فالرواية التقليدية كما يرى: «آيلة للسـقوط فقد تخلى عنها سندها الكبير البطل، فإذا لم تتماسک من جديد فذلک لأن حياتها كانت مرتبطة بحياة مجتمع انتهى تماماً الآن.» (روب جرييه، لا تا: ٣٦ و٣٧)

ونتيجـة اختفاء البطل من الروايـة الجديدة، قد ظهر ما يسـميه البعض "اللابطل" (برنس، ٢٠٠٣م: ٢٧) أو "البطل المضاد"[1] كما سمّاه لطيف زيتونى، وهو شـخصية رجل سـاذج أو مغفل أو ضعيف، ذات دور رئيسـى فى الرواية، ولا تتمتّع بصفات جسـدية أو معنويـة متميّزة. (زيتونى، ٢٠٠٢م: ٣٦ و٣٧) وقد قيل بـأن هذا التحوّل أى اختفاء الشـخصية فى الرواية الجديدة يشـهد وفق جولدمان على العملية السريعة لـ"التشيؤ[2]" التى تزيل أى مبادرة إنسانية، لتميل بالفرد إلى السلبية. (زيما، ١٩٩١م: ٣٦)

ومن هـذا المنطلق يعتبر "التشـيؤ" أحد المصطلحات الرئيسـة التى دخلت الأدب الفرنسـى المعاصر مع نهاية الخمسـينيات، وخاصة مع موجة "الرواية الجديدة"، وهى بشـكل عام «نزعة الاهتمام بالأشياء التافهة عادة، التى تحيط بالناس، أو بالشخصيات الفنيـة التى يرسمها الأديب، دون اهتمام حقيقى بإنسـانية هذه الشـخصيات، ولكن مع تطور الفلسـفة الكامنة وراء هذا الاهتمام، شرع الأدباء يرسمون الشخصيات الإنسانية نفسـها بالطريقة ذاتها، أى بوصفهم أشياء فيما أصبح يعرف بـ"تشيؤ" الإنسان، أو تحوّل الإنسان إلى مجرد شيء أو أحد العناصر الجامدة فى البيئة، مفعول به دائماً وليس فاعلاً

1. Antihero
2. Chosism

أبداً.» (خشـبة، لاتـا: ١٥٩) وقد تمثّلت هذه النزعة فى البداية فى الإسـراف فى وصف أو رسـم تفاصيل الأشـياء الجامدة فى البيئة المحيطة بالشخصيات الإنسانية وذلك دون وجود رابط فنى بين الشـىء الموصوف بدقة شديدة، وبين الحدث الدرامى أو الشخصية الفنية، إذ يكتسب الشىء أهميته من اهتمام الأديب به – فى حد ذاته– وليس من علاقة الشىء بالحدث ولا بالشخصية فى القصة.

يعتبر الروائى المصرى صنـع الله إبراهيم[١] من أبرز الروائيين المنتمين للاتجاه الواقعى الجديد فى جيل الستينيات، وتعتبر روايته "نجمة أغسطس" (١٩٧٤) من الأعمال الروائية المهمّة التى اسـتطاعت تقـديم رؤية بالغة الدلالة فى فترة مهمة مـن فترات تاريخ مصر، إلى جانب تحقيق إنجاز شـكلى جديد. يحكى سـارد الرواية عن ذهابه إلى مدينة أسوان لمشاهدة أعمال بناء السد العالى وكسب بعض المعلومات عن وتيرة بنائه، ثم يواصل رحلته إلى مدينة "أبى سـنبل" لمشـاهدة الآثار الأثرية هناك. وقد استطاع صنع الله إبراهيم فى روايته هذه أن يمعن فى تفاصيل وقائع الحياة اليومية فى أسلوب واقعى جديد، وينقد الواقع السياسى والاجتماعى للمجتمع المصرى بعد ثورة يوليو ١٩٥٢م فى إشارات رمزية.

تهدف المقالة إلى إلقاء الضوء على كيفية بناء الشـخصية فى رواية نجمة أغسـطس، والفرضيـة التى تتبعها هـى غياب البطل فى هـذه الرواية كما كنا نجـده فى الروايات الواقعية. إن هذه الشـخصية إلى جانب الشـخصيات الأخرى لاتتطور، وتبقى مسطّحة طيلة الرواية. والمنهج الذى تتبعه الدراسـة تكاملى، أى إن الدراسـة تبنّت الاستعانة بنظريات وآراء الدارسـين والنقـاد المختلفة لتحليل عنصر الشـخصية فى الرواية بعد استخراجه، ومن ثم إخراج البحث بشكل وصفى– تحليلى، لا يخلو من وجهة نظرمؤلفى هذا المقال.

خلفية البحث

قام محمود أمين العالم فى كتاب ثلاثية الرفض والهزيمة (ط ١، ١٩٨٥م) بدراسة نقدية

١. كاتب روائى ومؤلف قصص قصيرة، ولد سنة ١٩٣٨ فى القاهرة. (بن شيخ، ٢٠٠٨م:١٠) وقد جاءت روايتـه الأولى "تلك الرائحة" (١٩٦٦) بمثابة إعلان عن توجهه الأدبى الكامل. من رواياته الأخرى اللجنة (١٩٨١)، بيروت بيروت (١٩٨٤)، ذات (١٩٩٢)، شرف (١٩٩٧)، وردة (٢٠٠٠)، إلخ.

لثلاث روايات لصنع الله ابراهيم (تلك الرائحة، نجمة أغسطس، اللجنة) ويعتقد الناقد بأن النص الأدبى هو بنية داخل سياق زمنى وتاريخى محدد، ومن هذا المنطلق أراد تحليل بنية هذه الروايات. لم يحلل الدارس عناصر هذه الروايات تحليلاً ممنهجاً، ولم يتطرّق إلى عنصر الشخصية وأنواعها وطريقة تقديمها فى رواية نجمة أغسطس.

وحاول محمد بدوى فى كتاب الرواية الجديدة فى مصر، دراسة فى التشكيل والإيديولوجيا (ط١، ١٩٩٣م) تبيين علاقة الشكل الروائى بالبيئة الاجتماعية التى تنتج فى سياقها. اختار الدارس عدداً من الروايات المصرية، من ضمنها نجمة أغسطس لصنع الله إبراهيم، مركزاً على تحليل المضمون دون الإشارة إلى عناصر الرواية وتحليلها.

ويعتقد محمد الباردى بوجود الصلة بين الرواية العربية الحديثة فى مصر والرواية الجديدة فى فرنسا، ومن هذا المنطلق يدرس فى كتابه الرواية العربية والحداثة (ط٢، ٢٠٠٢م) نماذج روائية من أعمال ثلاثة روائيين مصريين، من بينهم صنع الله إبراهيم. تناول الباحث فى المبحث المسمى بطبيعة الشخوص، إشكاليته فى روايات صنع الله إبراهيم فى نظرة سريعة دون الإمعان فى التفاصيل.

الشخصية الرئيسة (اللابطل) وطريقة عرضها

كان من المألوف فى الروايات التقليدية «أن يقوم شخص من أشخاصها بدور البطولة فى أحداثها، وينال تصويره من الكاتب العناية الكبرى، ويكون محور القصة والرابطة بين أشخاصها الآخرين، وقد يكون مع ذلك معبراً عن سلوك كثير من أهل طبقته الاجتماعية، يريد الكاتب أن ينعى عليهم موقفهم من وراء تصويرهم تصويراً موضوعياً، أو يقصد إلى إعذارهم فى سلوكهم، ملقياً التبعة على القيم السائدة الظالمة فى مجتمع يجب أن تتميز هذه القيم فيه.» (هلال، ١٩٩٧م: ٥٣٣) وكان يجب عليها «أن تتمتع باسم علم، بل باسمين إن أمكن: اللقب واسم الأسرة. يجب أن يكون لها أقارب ووراثة. يجب أن تكون لها وظيفة...، ثم يجب أن يكون لها طابع ووجه يعكس هذا الطابع، وماض قد شكل هذا الطابع وذاك الوجه.» (روب جرييه، لا تا: ٣٥) قد كانت هذه الشخصية الرئيسة تكتسب صفتها لا من دورها فقط، بل من خصالها أيضاً؛ فلها عناصر مميزة لا

توجد لدى الشخصيات الأخرى فى الرواية؛ علامة مميزة، ماض معروف، لقب، وصف جسدى، ووصف نفسى.

ولكن خلافاً للرؤى السابقة فى رسم الشخصية الرئيسة أو البطل، أول ما يلفت نظر القارئ إلى رواية نجمة أغسطس هو غياب البطل، إذ نحن فى الرواية أمام سارد أو رجل عادى هو نفس الكاتب، بحيث تكاد تكون نجمة أغسطس عملاً يقف بين الرواية والترجمة الذاتية، وبين الرواية والريبورتاج الصحفى. إن السارد هو الشخصية الأساسية المتواجدة طوال الرواية التى ليست فيها بطولة بالمعنى التقليدى الذى نعرفه فى القصص الواقعية أو ما يمكن أن يطلق عليه فى اللغة الفرنسية «Letype». (مرتاض، ١٩٩٨م: ٨٠)

إن هذه الشخصية الرئيسة -السارد- إنسان عادى، لا يحمل اسماً، وإنّ أيّاً من الأوضاع الحوارية العديدة التى يحفل بها النص الروائى لا يتضمّن ذكراً لاسمه. وفى الحالات القليلة التى تفترض النطق به ينقلب الحوار إلى السرد ليبقى هذا الاسم مجهولاً خلافاً لما هو الأمر بالنسبة إلى بقية الشخصيات فى الرواية. يقول السارد: «عرّفنى بنفسه قائلاً إنه جوّال ويُدعى ذهنى. وذكرت له اسمى بدورى.» (إبراهيم، ١٩٨٠م: ١٥٦) ويظل حتى نهاية الرواية لا اسم له ولا عنوان. وفى مشهد آخر يتكرر هذا الأمر حينما يطلب شخص باسم جرجس اسم السارد وعنوانه كى يزوره فى القاهرة:

«...أخرجَ مفكّرة صغيرة بالية من جيبه وفتح إحدى صفحاتها مقدماً إياها لى:

- اكتب لى اسمك وعنوانك.

استندتُ إلى حافة الصندل وكتبت له اسمى وعنوان أحد أصدقائى.» (المصدر نفسه: ١٨١)

وقد عمد الكاتب إلى عدم ذكر اسم الشخصية الرئيسة، ولعله كان متأثراً فى هذا الأسلوب بالروائيين الجدد فى الغرب، لأنه بإمكاننا أن نجد هذه التقنية فى بعض روايات كافكا، وناتالى ساروت، وميشال بوتور، وكلود سيمون، وصمويل بيكيت وغيرهم، إذ أصبحت الشخصية فى رواياتهم غير واضحة الملامح، أو بالأحرى كما يرى النقاد «لم تعد اليوم إلا ظلاً لنفسها حتى لو أن الاسم الذى ينبغى عليه بالضرورة أن ينتحله،

يشكل للروائي شيئاً من الإحراج.» (إيف تادييه، ١٩٩٨م: ٥٢)

وإذا أردنا التعرف على سارد نجمة أغسطس نجد بعض صفاته وملامحه الداخلية من خلال بعض الحوارات، وفي تأملاته. وهو شاب غير متزوج؛ ونفهم هذا الأمر من قول صديقه سعيد، حينما يخاطبه قائلاً: «لا أدري لماذا لم تتزوج حتى الآن.» (إبراهيم، ١٩٨٠م، ٧٠) وأيضاً نفهم من تأملات السارد بأنه في الرابعة والعشرين من عمره: «سأل سعيد "تانيا" عن عمرها فقالت إنها في السادسة والعشرين. وفكرت أنها لو كانت أنقصت عامين من عمرها الحقيقي تكون في سن واحدة.» (المصدر نفسه: ١٠٥)

والسارد يقدّم نفسه على أنه صحفي يعمل في جريدة ما، دون أن يذكر اسم هذه الجريدة. وعلى سبيل المثال عندما ذهب إلى بيت الشباب للمبيت، يقرأ المسؤول عن البيت بطاقته، و يسأله عن عمله:

«فقلت إني أشتغل بالصحافة... قرأ البيانات المدونة في البطاقة وتوقف عند خانة المهنة الخالية: أنت قلت إنك تعمل...؟

قلت: صحفي. لم أكن أعمل عند إخراج هذه البطاقة.

سألني عن المجلة التي أعمل بها، فذكرت له اسم واحدة.» (المصدر نفسه: ١٧)

ويتكرر الأمر عندما يسأله شخص آخر اسمه ذهني عن عمله:

«سألني عما أعمل، قلت إني صحفي.

سألني باهتمام: فين؟

ذكرت اسم مجلة...» (المصدر نفسه: ١٥٦)

ولكن نفهم أنه لا يعمل صحافياً في صحيفة خاصة، بل يكذب ليبرّر وجوده في منطقة بناء السد، ويستفيد من هذه الصفة المختلقة لكي يجد تيسيرات وتسهيلات للإقامة، وللأكل، والانتقالات. وهو يقول صراحة في القسم الثالث: «تذكرت ما كنت أتجاهله دائماً وهو أن أول شيء سيتعين عليّ عمله عند عودتي إلى القاهرة هو البحث عن عمل.» (المصدر نفسه: ١٧٩ و١٨٠)

ثمّ يظهر أنه سجين سياسي سابق:

«تحوّل إليّ ذهني وسألني عما إذا كنت دخلت السجن.

فوجئت بالسؤال وأجبت بالإيجاب.
قال: أنا بَرضُه حزَرت. اِمتى؟
ذكرتُ له التاريخ.
قال: أنا كَمان كنت معتقل.» (المصدر نفسه: ١٨٦)

نلاحظ أن المؤلف لايعطى القارئ معلومات عن السارد بشكل كامل، بل يتركها ترد شيئاً فشيئاً. فندرك فيما بعد أنه يحترف الكتابة، دون أن يتبين فحوى ما يكتبه أو الهدف من هذا العمل: «أخرجت قلماً وورقة وكتبت قليلاً. قرأت ما كتبته ثم مزّقت الورقة.» (المصدر نفسه: ٢٣) «عدت إلى الحجرة وتناولت مفكرتى. كان العرق قد بلّلها وأتلف بعض صفحاتها. فجلست فى الصالة وبدأت أنقل ما تلف فى صفحة نظيفة.» (المصدر نفسه: ٢٥)

إذا أردنا التوسع فى الكلام بالنسبة لهذه الشخصية فتجدر الإشارة إلى أن القارئ للرواية أمام موقف يتجلى فيه اغتراب الأنا– السارد، لأنه منذ البداية وطوال الرواية يبقى وحيداً. تبدأ الرواية بقوله: «... وقفت أتأمل الديوان الخالى... تحرك القطار دون أن ينضمّ أحد إلى قمرتى.» (المصدر نفسه: ٥) وهكذا نجده عاكفاً على ذاته، وينظر إلى زجاج النافذة فى القطار، ولكنه لا يرى غير الحقول الخضراء الخالية من أى إنسان، «أضيء نور العربة. وأصبحت النافذة مرآة سوداء لا تعكس غير وجهى.» (المصدر نفسه: ٧) وما أكثر المواضيع التى تشير وحدة السارد وإحساسه بها. لعلنا نكتفى بالإشارة إلى حديثه عن ميكل أنجلو عندما يتهمه سعيد بأنه كان منحرفاً شاذاً فيقول له السارد دفاعاً عنه إنه كان «مجرد إنسان وحيد.» (المصدر نفسه: ١١٧)

لا شك أن الآمال بعد ثورة يوليو١٩٥٢م كانت قوية فى إنقاذ الشعب من الفساد والقمع، لكن المثقف المصرى قد أحس بالصدمة بعد إخفاق الثورة فى الوصول إلى الديمقراطية والعدالة الاجتماعية، مما أدى إلى شعوره بالغربة، وهو شعور جاء نتيجة المواجهة بين العالم الأمثل، والواقع المعيش، فأصبح يعيش عاجزاً تجاه النظم والمؤسسات السائدة التى تعطل إمكاناته وتمنعه من التمرد الحرّ الخلاق. وفى مثل هذه الظروف يبقى أمام هذا المثقف خياران: «إما الانسحاب من الواقع وتجنّب المواجهة والهرب

واللامبـالاة واليأس والتشـاؤم والاقتصاص من الذات، وإمـا المصالحة الظاهرية مع الواقع والرفض الضمني له، الأمر الذی يفسـر نشوء الأقنعة وتناقض الظاهر والباطن، أو التناقض بين الذات والموضوع.» (عثمان، ١٩٨٢م: ٩٤)

وإن تأملنا مواقف سارد نجمة أغسطس نلاحظ أنه اختار الخيار الأول، لأن الشعور بالغربة يدفع الشخص إلى التجوال أو السفر «لما فيه من كشف عن حقيقة ذاته والتعرف إليها بعيداً عن العامة.» (العبدالله، ٢٠٠٥م: ٧٤) إنه مسافر ذو حقيبة قد جاء إلى أسوان ليتفرج، بل بالأحرى يريد أن يكون شـاهداً لحدث أو لمشـروع ضخم ملأت أخبارها الصحف. عندما يلقاه سـعيد فی مسـتهلّ الرواية يبدی تعجّبه من ضخامة حقيبته قائلاً: «إنها تجعلنی أبدو كالمهاجرين.» (إبراهيم، ١٩٨٠م: ٤٢)

إن أغلـب العلاقات بين السـارد والآخرين هـی علاقات عابرة تفتقـد الصداقة الوطيدة، والاسـتمرار، والعمق. فالآخرون يتواجـدون ويتكلمون لكننا لا نجد تفاعلاً معهم. حتی علاقته ببعض الشخصيات أمثال سعيد وتانيا وذهنی، رغم عمقها النسبی فی مراحل من رحلة السـارد، تختفی بسرعة سواء فی المجال الشعوری أو مجال الذكريات، ويبقی السـارد وحيداً وتظل المسـافة متواجدة بينه وبين الآخرين، ولا نجده يستخدم كلمة صديقی علی الإطلاق. وإذا بحثنا عن مفتاح آخر يبين تمزق العلاقات بين الراوی والشـخصيات، نلاحظ عدداً هائلاً مـن أفعال قال وقلت، وهذا طبعـاً يعبّر عن ثرثرة الشخصيات وابتعادها عن مجال الفعل. إن الراوی لا يتكلم إلا عند الضرورة، والسؤال، والرد:

«سألنی ذهنی ونحن نشرب الشای عما إذا كنت سأبقی طويلاً فی أبی سنبل.

أجبت: حسب الظروف.

- وحَتنزل فين؟

قلت: فی استراحة الشركة.

وتمنيتُ لو كنت واثقاً من ذلک حقيقة.

قال: وبعد كِده؟

قلت: بعد كِده؟ حارجَع.

قال: مش رايح السودان؟

قلت: السودان؟ لِيه؟

قال: المسافة بين أبوسنبل والحدود ما تزيدش عن ثلاثين كيلو.

قلت بعد فترة: ولو حَبيتُ أروح، ما مَعيش بَسبور.

ضحک قائلاً: ومين عاوُز بسبور عَشان يِعَدّى الحدود.» (المصدر نفسه: ١٦١-١٦٢)

فالحوار فی مظهره العام يكون مقتضباً، والإجابة على قدر السؤال وكأننا فی محضر رسمی، دون انطلاق فی الحديث، بل هو يسمع أكثر مما يتكلم وينقل الحوارات. ومن هنا تأخذ المسافة بينه وبين الآخرين بعداً آخر وهو الكذب الذی يمارسه السارد بعض الأحيان فی تعامله مع من حوله تعبيراً عن هذه المسافة التی بينه وبين الأشخاص، وتأكيداً لعدم اكتراثه ببعض ما يجری حوله وعدم ثقته بالآخرين. والأمثلة عديدة فی الرواية؛ وفی مشهد عند وصول السارد إلى أبی سنبل يشتكی له العاملون من إهمال الصحافة لهم، فيقول لهم: «لقد جئت لأعطی الصورة الحقيقية عن العاملين فی هذا المكان النائی.» (المصدر نفسه: ١٩٠) وبعد دخوله فی غرفة الضيوف وشعوره بالجوع يقول مع نفسه فی سخرية جلية: «بما أنی قادم لإعطاء الصورة الحقيقية عن العاملين هنا فلا شک أنی مستحق عشاء على الأقل.» (المصدر نفسه: ١٩١) وعندما يبلغه عباس خبراً ليس للنشر، وهو سقوط لوح من الإسمنت على عامل روسی أدى إلى قتله، والمسؤول عن هذا الحادث عامل مصری، يقول له السارد: «الأفضل أن أذهب إلى الهيئة بنفسی فربما كان هناک ما يصلح للنشر.» (المصدر نفسه: ١٣٨) ولكنه يخرج للبحث عن الهاتف ليتحدث إلى تانيا.

يمكن القول بأن الكذب فی المواقف السابقة يجسد العلاقة المتفسّخة بين السارد وبين الآخرين. وبإمكان القارئ أن يرى نفس المعاملة من قبَل الآخرين الحذرين من السارد أو المستخفّين به. والأمثلة عديدة لتأكيد هذا القول فی الرواية للكشف عن هذا الأمر وذلک فی الأوصاف التی يعطيها السارد عن نظرات الآخرين له، أو سلوكهم نحوه. نكتفی بنماذج منها:

«... اختلست النظر إلى السيدة التی كان يتحدث معها فرمقنی بنظرة عدائية وأنا أمر

من خلفه.» (المصدر نفسه: ٦)

«أحضر لی جرسون غاضب ساندوتشاً ردیئاً من الفول وکوباً من الشای لا طعم له... أعطیته قرشاً هبة فاحتفظ به فی یده وهو یتطلع إلیه فی استهانة. ورفع بصره إلیّ وقد ازداد وجهه غضباً. أعطیته قرشاً ثانیاً وغادرت المقهی.» (المصدر نفسه: ١٨)

«سرت إلی میدان المحطة فلم أجد اتوبیساً واحداً. وقال لی الناظر فی تجهّم إنه لا توجد سیارات الآن إلی الموقع.» (المصدر نفسه: ٢٤)

«استقبلتنا امرأة ضخمة ذات وجه جامد لا یعرف الابتسام.» (المصدر نفسه: ٩١)

وإذا کان الآخرون موضع الشک والحذر والاتهام من جانب السارد، فأصبحوا هم کذلک یحدّقون بوجه السارد أو یَتصور أنهم ینظرون إلیه دائماً نظرة الحذر، والاستخفاف، لیزداد شعوره بأنه غریب ووحید.

الشخصیات الثانویة وطریقة عرضها

بعدما کان الروائی الحقیقی هو ذلک الذی یخلق الشخصیات و«تعامَل الشخصیة فی الروایة التقلیدیة علی أساس أنها کائن حی له وجود فیزیقی؛ فتوصف ملامحها، وقامتها، وصوتها، وملابسها، وسحنتها، وسنها، وأهواؤها، وهواجسها، وآمالها، وآلامها، وسعادتها، وشقاوتها» (مرتاض، ١٩٩٨م: ٧٦) یبدو أنها أصبحت لا مکان لها فی روایات تیارالواقعیة الجدیدة، لأن «العصر الحدیث لیس عصر الأشخاص المتمیزین المحددی الملامح بل عصر الفرد الضائع فی غمار الناس.» (الهواری، ١٩٨٦م: ٤٣) وقد انتهی عهد الشخصیات النمطیة التی تجسد فضیلة ما، أو نقیصة معینة، وتخرج من ماضیها بکیان نفسی وتسعی إلی أهدافها فی المستقبل.

ما یلفت النظر فی نجمة أغسطس هذا العدد الکبیر من الشخصیات، الذی لا دور لأکثره فی الواقع، إلا أن وجودهم ضروری کی یتمّموا أجزاء من المشهد السردی أو الحواری. إن هذه الشخصیات بأسرها لا تحمل بطاقة شخصیة أو عائلیة ولا نعرف شیئاً عن تاریخ میلادها أو وضعها الاجتماعی أو الطبقی أو ماضیها الأسری أو المهنة التی تمتهنها.

هناك أولا مجاميع بغير أسماء، نعرفهم من خلال سلوكهم أو السارد هو الذى يقدمهم؛ كالسياح، والعمال المصريين والروس، والمهندسين، والجنود، ورجال المباحث العامة، وسائقى العربات، ومدير إدارة المركبات، ورئيس الصندل ومساعديه من الميكانيكيين، ومقاول الأنفار والفلاحين المتحمسين لمشروع السد، إلخ. ويتعرف السارد على جميع هذه الأشخاص طوال الرواية عبر الحديث العابر أو الرؤية والملاحظة، أو عبر الحذر والخوف من المطاردة (رجال المباحث) أو عبر الحوار للحصول على معلومات (السائقون والمهندسون).

وهناك ثانياً علاقات بأشخاص آخرين لهم أسماء محددة مثل: صبرى الذى يعمل فى مشروع بناء السد. وهو أول من التقى به السارد عند وصوله إلى منطقة السد العالى. وهو صديق قديم، لكنه لا يريد أن يعاود ما كانا يهتمان به فى الماضى معاً (النشاطات السياسية)، ولهذا سرعان ما تنتهى علاقته به ولا يأتى له ذكر بعد ذلك. وهناك البرديسى وهو مجرد خادم ولا يختلف عن محمود خادم الفندق، أو فقير خادم الاستراحة أو رمضان. وهناك عويس، ونبيل، وعباس، وفوزى مهندس التفجير، وسامية الصحفية، وصيام، وفاليرى. كما أن هناك أيضاً آخرون التقى بهم السارد خلال رحلته إلى أبى سنبل مثل أحمد، وفهمى، وجرجس، ورفعت، وخليل، وشوقى.

إنهم جميعاً رغم اختلاف مستواهم الاجتماعى والوظيفى فى الرواية شخصيات ليس لهم ملامح غير أسمائهم أو غير وظائفهم المحددة فى الخدمة أو فى بناء السد أو فى نقل المواد الأثرية فى المعابد. فلا يوجد وصف مستفيض لجميع هذه الشخصيات، وليس ثمة علاقة حميمة ومتطورة بينهم وبين السارد. وهم جميعاً مجرد مصادر للمعلومات كخليل مهندس الآثار الذى يلقاه السارد فى أبى سنبل ويتحدث للسارد عن تاريخ رمسيس الثانى وباقى الفراعنة. وفهمى الذى يجيب على أسئلة السارد حول أسماء الأماكن التى يمرون عليها فى الطريق إلى أبى سنبل.

ومقابل الشخصيات السابقة نجد شخصيات أكثر أهمية، ودورها أكثر وضوحاً. لهذه الشخصيات عمق أكبر وعلاقة أشد خصوصية مع الأنا السارد. إن أول هؤلاء هو سعيد الصحفى؛ ويكاد يكون الشخص الأول فى الرواية من حيث مرافقته المستمرة

للســارد فى الجزء الأول من الرواية. ونعلم عن ســعيد بأنه قد أصبح أصغر مدير تحرير فى الصحافة المصرية وتزوج وله ولدان. (إبراهيم، ١٩٨٠م: ٣١) وقد كان له فى الماضى بعض نشاطات ونضالات سياسية:

«سرنا ونحن نتبادل الذكريات. ومررنا بجندى بوليس حربى ذكرنا بحرس الجامعة.

قلت: هل تذكر الليلة التى قضيناها فى قسم البوليس؟

انفجــر ضاحكاً وقال: وجعلنا ندق الجدران ونصيح إننــا محتجزون بلا قانون وأننا نريد النيابة. تصور.

تذكّرنا أســتاذ القانون الدستورى الذى كان مصراً على الاحتفاظ بطربوشه رغم أن الثورة ألغت الطرابيش. وكان يحاضر بلهجة فخمة ضاغطاً على مخارج الألفاظ ونهايات الجمل كأنه يتكلم فى البرلمان.

قال سعيد: لقد رأيته أخيراً بلا طربوش ثملاً مهدماً.» (المصدر نفسه: ٣١)

أما الآن فبات ســعيد عديم الثقة فى كل شــيء، فهو شــخصية محبطة جاء إلى السد ليكتب بعض المقالات عن وتيرة بناء السد. يقول للسارد: «أنا آت هنا بأمل وحيد. أن أعيش بضعة أيام خارج كل ما ترمز إليه القاهرة. أظنك رأيت تلك النشــوة المتشنجة التى تظهر على وجوه بعضهم عندما يرد ذكر الســد العالى؟ كأنما جفّت أرواحنا ولم تعد قادرة على الوقوف بمفردها ولا بد من تعليقها على شيء.» (المصدر نفسه: ٤٥) إنه يعيش اغتراباً مكانياً عن القاهرة وينتهى الأمر به بالعودة إلى القاهرة بعد مرضه والخوف من انتشــار الوباء فى منطقة السد. فلقد ساعدت هذه الشــخصية السارد فى الحصول على مســكن أثناء إقامته فى أســوان، كما وفّر له ســبل الانتقال والالتقاء بالمسؤولين، وكان بينهما فى غرفتهما المشتركة أحاديث حول الماضى والسخط على الحاضر.

أما الشــخصية الثانية التى تعبر عن علاقة حميمة مع الســارد فهى تانيا الســوفيتية. وقد نشــأت بينهما علاقة حب سرعان ما تحولت هذه العلاقة إلى ممارسة الحب، وتصل حماســة الســارد إلى حد إعلان رغبته فى الــزواج منها: «قررت أن أذهــب إلى تانيا وأعرض عليها الزواج.» (المصدر نفسه: ١٤٢) ومن خلال حوار حميم بين السارد وهذه الشخصية نحصل على معلومات قليلة عنها، ولكنها تختفى تماماً من وجدان السارد ومن

أحداث الرواية، ولا إشارة إليها من قريب أو بعيد ولو بشكل عابر.

وهناك شخصية ثالثة جرى بينها وبين السارد حوار ذو عمق ودلالة، وهى شخصية ذهنى التى يتعرف عليها السارد خلال رحلته إلى أبى سنبل. وهو سياسى ملاحَق من قبل المخابرات، هرب إلى السودان، ثم اتجه إلى الكونغو. وقد دعا ذهنى السارد أن يرافقه فى رحلته ولكن السارد اعتذر عن هذه الدعوة. ولعلنا نحس جانباً من تعاطف السارد معه عندما قام بإعطائه «كل ما تبقى لدىّ من طعام.» (المصدر نفسه: ١٨٦) ولكن سرعان ما يختفى ذهنى كذلك كبقية الشخصيات فى هذه الرواية ولا تحقق أية علاقة مستمرة.

إذن لا توجد فى رواية نجمة أغسطس شخصيات نامية تتطور وتنمو قليلاً قليلاً، بصراعها مع الأحداث أو المجتمع، مثلما كنا نعهد ذلك فى الروايات الواقعية. إن الأحداث فى الرواية المصرية عامة كانت تستهدف تجسيداً فنياً لهموم ومعاناة الحياة المصرية فى الفترات المتوترة قبل وخلال وبعد الحرب العالمية الثانية، وكانت الروايات تعطى القراء اعتقاداً بأن الشخصيات قابلة للفهم وقادرة على التغير والتأثير، وكانت الشخصيات تتطور فى القصة، وقد تتغير أفكارها ومسلكها بتقدم الأحداث. كما هو الحال بالنسبة للبطل الذى كان يقع فى مواجهة الظروف التى يوجد فيها، وعليه أن يقوم بالسعى لإثبات جدارته وتحقيق ذاته.

لكن صنع الله إبراهيم يجتنب السرد السائد الذى يتسم فى الأغلب بتقديم أوصاف مسهبة و منحازة للشخصيات الرئيسة وغير الرئيسة، عن طريق الأوصاف المحايدة التى تقدم الشخصيات كما هو، فيصف ما يراه من زاويته، كأنه عين كاميرا، ومن ثم يكاد يتميز جميع صفات الشخصيات التى ينقلها الكاتب بصفات بصرية، تجعلهم حاضرين أمامنا، مثلما يعبر عنه النص التالى: «رأيت عجوزاً أجنبياً يرتدى قميصاً مخططاً ويأتى بحركات غريبة. تقدم بحذر من صراع الباب ودار معه إلى الخارج. وواصل المصراع دورانه وإذا بالعجوز يقفز منه إلى الداخل وهو يلهث.» (المصدر نفسه: ٨٤)

وقد استعارت الرواية هذه التقنية من السينما فأصبح فى الرواية شىء يشبه الكاميرا التى تنقل الصور نقلاً محايداً. وهذا الشىء هو ما يسميه عبدالرحيم الكردى:

"العاكس"١. وفي هذه الحالة قد يكون الراوي نفسه عاكساً، بل إن العاكس يأخذ من الراوي أهم ميزة فيه وهي رؤية الأشخاص والأشياء من خلال عينيه. لكن العاكس مجرد مرآة تُمكن القارئ من أن يجد موقعاً بين الأحداث، كأنه يشاهد فيلماً تسجيلياً، تتتابع فيه اللقطات، أي إنه يقترب أكثر من الموضوعية. (الكردي، ٢٠٠٦م: ١٣٥-١٣٦) و الأمثلة على ذلک في نجمة أغسطس كثيرة، نأتي بنماذج منها:

«انتبهت إلى شخص أنيق ذي ملابس كاملة وقف إلى جواري مباشرة. كان يغطي حذاءه بغطاء من الجلد يصعد إلى ركبتيه فيحميه من التراب. وإلى جواره وقف شاب في قميص وبنطلون.» (إبراهيم، ١٩٨٠م: ٢٩)

«جلسنا خلف كهلين متأنقين كانا يتبادلان حديثاً هادئاً به شيء من الكلفة. وكان أحدهما يرتدي عوينات طبية سميكة سوداء اللون وتتصاعد منه رائحة عطر أولد سبايس.» (المصدر نفسه: ٩٨)

«رأيت زنجياً فارع الطول يقترب من أحد الباعة واضعاً يده في وسطه باستعلاء. كان يرتدي جلباباً أبيض يصل إلى قدميه الحافيتين. وكان شعره طويلاً يتدلى على كتفيه مجدلا في ضفائر رفيعة للغاية. وبرزت منه عصا حديدية غريبة الشكل. وحول خصره التف حزام عريض من الجلد.» (المصدر نفسه: ١١٧)

والمتأمل في المقاطع السابقة يلاحظ أن رواية نجمة أغسطس قد اقتربت من الرواية الواقعية الأمريكية عند همينجواي الذي كثرت المقارنة بين رواياته وفن السينما. إن لجوء صنع الله إبراهيم إلى لغة السرد الفيلمي في رسم الشخصيات إقرار باستعصاء اللغة الروائية التقليدية عن التقاط المشاهد اليومية العديدة ونقلها إلى القارئ في صورتها النابضة. ويبدو أيضاً أن الكاتب كان متأثراً بأمثال فولكنر، ودوس باسوس، وداشيل هامت، لأن «هؤلاء ما كانوا يعنون بتحليل الآراء والعواطف لشخصياتهم، بل يتتبعون الوصف الموضوعي للمظهر الخارجي لهذه الشخصيات، تاركين للقارئ الاستدلال على السلوک. فالأفعال والأحداث القوية مصورة دون شرح أو تفسير يضعف من قوتها. وعلى القارئ في استخلاص مغزاها جهد كبير.» (هلال، ١٩٩٧م: ٥٢٠)

1. reflector

وأما بالنسبة للعنصر النسائى فى الرواية فلا تظهر النساء كشخصيات ذات دور أساسى، ولم يتطرق الكاتب لعواطف الرجل تجاه المرأة، باستثناء تانيا الروسية التى يبدى السارد تعاطفاً معها. فنقرأ عن فتاة الدرج أو فتاة جلد النمر أو إفريقية أو فرنسية:

«سمعنا دقات متلاحقة فوق الدرج فتحولنا نرقب فتاة أوروبية تهبط.» (إبراهيم، ١٩٨٠م: ٣٩) «ظهرت فتاة الدرج عند الباب.» (المصدر نفسه: ٤٠) «أقبل فوج من السائحين من الخارج وارتموا على المقاعد وهم يلهثون. كانت بينهم أفريقية... قال سعيد إنها تشبه القشطة السوداء ووقفت أخرى فرنسية إلى جوار المروحة الكهربائية... وقفت فتاة جلد النمر فجأة واتجهت إلى السلم المؤدى إلى الطابق الأعلى...» (المصدر نفسه: ٨٤)

ويكون هذا النزوع الظاهراتى فى وصف الشخصيات متسقاً مع اتجاه عام فى الفنون الطليعية المحدثة، هو تشيؤ الإنسان، وهو اتجاه مضاد لما كان سائداً فى الرواية الواقعية التقليدية، أى إن النقل الأمين والفوتوغرافى للأشخاص ليس إلا من ناحية إبراز ميكانيكية الحياة فى مجتمع تستعمل حكومته من ناحية التكنولوجيا فى بنائه ومن ناحية أخرى تستغلّ الاشتراكية للوصول إلى أهدافها الشخصية، فلم يبق إلا أناس قد فرغوا من إنسانيتهم.

النتيجة

سعى صنع الله ابراهيم فى روايته إلى الاقتراب من الواقع أكثر فأكثر، وركز فى الرواية على الحياة الخارجية برؤية واقعية جديدة تختلف عن واقعية السابقين. ومن هذا المنطلق اختار الروائى شخصيات روايته من الواقع، ولكنه عرضها بطريقة مختلفة عما كان مألوفاً فى الروايات الواقعية التقليدية، إذ اختفى البطل فى نجمة أغسطس، والشخصية الرئيسة هو السارد المغترب الذى لا يحمل اسماً، وليس له عنوان أو ملامح خارجية؛ لا تتطور بل تبقى غير نامية؛ كما هو الحال بالنسبة لسائر الشخصيات التى ليس لبعضها دور أساسى ولا ملامح لها غير أسمائهم أو غير وظائفهم المحددة إلى جانب بعض الشخصيات التى لها دور أكثر أهمية و وضوحاً فى الواقع، ولكن الروائى يتعامل

معها على أساس أنها شخصيات لا تحمل بطاقة شخصية أو عائلية، اختفى منها الوصف النفسي، فباتت مسطّحة.

المصادر والمراجع

إبراهيم، صنع الله. (١٩٨٠م). نجمة أغسطس. الطبعة الثالثة. بيروت: دار الفارابی.

إيف تاديبه، جان. (١٩٩٨م). الرواية فی القرن العشرين. ترجمة وتقديم محمد خير البقاعی. لا ط. القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب.

برنس، جيرالد. (٢٠٠٣م). المصطلح السردی (معجم المصطلحات). ترجمة عابد خزندار. ط ١. القاهرة: المجلس الأعلی للثقافة.

بن شيخ، جمال الدين. (٢٠٠٨م). معجم آداب اللغة العربية والأدب الفرنكفونی المغاربی. ترجمة مصباح الصمد. ط ١. بيروت: (مجد) المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع.

خشبة، سامی.لا تا. مصطلحات فكرية. لا ط. القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب.

خليل، إبراهيم. (٢٠١٠م). بنية النص الروائی. ط ١. بيروت: الدار العربية للعلوم ناشرون.

روب جرييه، ألان. لا تا. نحو رواية جديدة. ترجمة مصطفی إبراهيم مصطفی. لا ط. القاهرة: دار المعارف.

زيتونی، لطيف. (٢٠٠٢م). معجم مصطلحات نقد الرواية. ط ١. بيروت: مكتبة لبنان ناشرون.

زيما، بيير. (١٩٩١م). النقد الاجتماعی. ترجمة عايدة لطفی. ط ١. القاهرة: دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع.

العبدالله، يحيی. (٢٠٠٥م). الاغتراب (دراسة تحليلية لشخصيات الطاهر بن جلون الروائية). ط ١. بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر.

عثمان، اعتدال. (١٩٨٢م). «البطل المعضل بين الاغتراب والانتماء». مجلة فصول. المجلد ٢. العدد ٢. صص ١٠٢-٩١.

الكردی، عبدالرحيم. (٢٠٠٦م). السرد فی الرواية المعاصرة. ط ١. القاهرة: مكتبة الآداب.

مرتاض، عبدالملک. (١٩٩٨م). «فی نظرية الرواية (بحث فی تقنيات السرد)». مجلة عالم المعرفة. العدد ٢٤٠.

هلال، محمد غنيمی. (١٩٩٧م). النقد الأدبی الحديث. لا ط. القاهرة: نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع.

الهواری، أحمد إبراهيم. (١٩٨٦م). البطل المعاصر فی الرواية المصرية، ط٣. القاهرة: دار المعارف.

وهبة، مجدی. (١٩٧٤م). معجم مصطلحات الأدب. لا ط. بيروت: مكتبة لبنان.

إضاءات نقدية (فصلية محكّمة)
السنة الرابعة - العدد الرابع عشر - صيف ١٣٩٣ش / حزيران ٢٠١٤م
صص ٨٦ ـ ٦٩

دلالة السيميائية فی قصيدة "لامية العرب" للشنفری "دراسة وتحليل"

شهريار همّتی*
جهانگير اميری**
مهدی پورآذر***

الملخص

ممّا يميز اللغة الأدبية عن غيرها من اللغات العادية احتواء اللغة الأدبية علی سمات وعلائم لغوية ترمز إلی دلالات ورموز معنوية طريفة. إنّ وجود هذه السّمات اللّغوية فی اللغات الأدبية يرتقی بمستواها التعبيری ويزيد من طاقاتها الإيحائية بحيث يعود بإمكان القارئ فهمها وتفسيرها من منظور جديد بعد توظيفه السمات والدلالات اللفظية التی تحفّ بالنصّ الأدبی وتمنحه طاقة دلالية مخصّبة لا تستنفد حيويتها وديناميكيتها عبر القرون والأعصار وممّا له دورٌ هامٌ فی عملية استيعاب النصّ الأدبی استجلاء طرائفه وجماليته والكشف عن العناصر الفنية التی أعطت علی النصّ الأدبی رمزيتها وسيميائيتها؛ إذن يمكن القول إنّ الاتجاه السيميائية فی مطالعة النّص الأدبی يُعدُّ من أهمّ الصيغ والآليات اللغوية التی يستخدمها اللغويون لخرق الحواجز والتّوغل فی أعماق النصّ.

يحاول هذا المقال من خلال المنهج الوصفی – التحليلی أن يدرس "لامية العرب" للشاعر الجاهلی الشنفری مستعيناً بالسيميائية التی حظيت باهتمام شديد من قبل علماء اللغة فی الآونة الأخيرة. من النتائج التی توصلنا إليها عبر هذا البحث هی أنّ الدراسة السيميائية تساعد علی استقصاء الجماليات الخفية فی قصيدة الشنفری وكشف الكنوز المعنوية المختبئة فی تضاعيفها؛ فتنطوی عناصر السيميائية فی اللامية علی ما يلی: البيئة القبلية، والترحال، وبيئة الوحوش، والذئب، وتحمّل المشاقّ، والنّفس الأبية.

الكلمات الدليلية: الشنفری، لامية العرب، السيمائية، الحياة الصعلوكية، الحياة القبلية.

*. أستاذ مشارك بجامعة رازی، إيران. Sh.hemati@yahoo.com
**. أستاذ مشارك بجامعة رازی، إيران. jamiri@razi.ac.ir
***. طالب الدكتوراه بجامعة رازی، إيران.

التنقيح والمراجعة اللغوية: د. مهدی ناصری
تاريخ الوصول: ١٣٩٢/٩/١٢ش
تاريخ القبول: ١٣٩٣/٣/٢٥ش

المقدمة

«نظـم فی العصر الجاهلی عدد من الشّـعراء الکبار قصائـد رائعة بروی اللّام، من أبرزهـم امرؤالقیـس، وزهیر بن أبی سـلمی، وعنترة، وکعب بن زهـیر إلّا أنّ أسماها منزلة وأکثرها شـهرة هی قصیدة لامیة أنشـأها الشـنفری. کفاها فخـراً واعتزازاً أنّها وحدهـا سمیت بـ"لامیـة العرب" دون غیرها. ذلک لأنّها تمثّـل العرب وأمجادها وقیمها جملة وتفصیلاً.» (حفنی، لاتا: ۷)

«اسـتقطبت هذه القصیدة اهتمام الباحثین والناقدین منذ أقدم العصور والسـبب فی ذلک یعود إلی ما تتمیز به القصیدة من غزارة الألفاظ وجودة السـبک والطاقة التصویریة الهائلة التی تجسّـد الحیاة الجاهلیة بکلّ مـا فیها من القیم والمثالب أمام ناظـری المتلقی.» (الشـنفری، ۱۹۹۱م: ۱۹) «لقد لفتت القصیدةُ اللامیة للشـنفری انتبـاهَ المستشـرقین أیضاً فإنّهم أکبّوا علـی القصیدة یتناولونها بالـدّرس والتحلیل ویترجمونهـا إلی مختلف اللغـات الحیة والذی زاد من إعجابهم بهـذه القصیدة أنّهم وجدوا فیها تصویراً صادقاً ودقیقاً لحیاة العرب البدویة یسـتمدونه کنوافذ للتّسرب فی بواطن حیاة العرب أسـرارها وخبایاها.» (خلیف، ۱۹۸۲م: ۱۸۱) «ظنّ البعض أنّ القصیـدة لخلف الأحمر ولیس للشـنفری.» (المصدر نفسـه: ۱۷۹-۱۸۱) «ولکن واجه هذا الرأی بالرفض من قبل العدید من الباحثین الذین اعتبروه رأیاً لاینسجم مـع المعایـیر العلمیة ووصفوه بالسـطحیة والرکاکة.» (المناعـی، ۲۰۰٦م: ۷۸) کما أشـرنا إنّ هذا المقال یحـاول تحلیل قصیدة "لامیة العرب" للشـنفری ضمن الإجابة عن السؤالین التالیین:

۱. ما هو أهمّ الدلالات السیمیائیة فی قصیدة "لامیة العرب"؟

۲. هل تعکس القصیدة خصائص الشاعر وبیئته فی ضوء الإیحاءات السیمیائیة؟

أهمّ الدلالات السـیمائیة التی اسـتخدمها بقصیدته هی القبیلـة، والتّرحال، وبیئة الوحوش، والذئب والنفس الأبیة.

مـن المفـترض أنّ قصیدة اللامیة للشـنفری تعکس حیاة الشـاعر وبیئته فی ضوء الدلالات السیمیائیة.

الدراسات السابقة

سبق أن أشرنا إلى أنّه لقد تمّت حول هذه القصيدة ومبحث السيمياء دراساتٌ عديدةٌ قيمةٌ استفدنا منها كثيراً، ومن أهمّها:

١. يتناول سيد محمد موسوى بفرويى فى مقالته المعنونة بـ "دراسة نقدية فى تسمية لامية العرب" القصيدة بمقارنة قصيدة زهير بن أبى سلمى والنابغة الذبيانى مع النقد والتحليل فى المعنى والمحتوى.

٢. يدرس محمدرضا هاشملو والآخرون فى مقالهم تحت عنوان "آيا انتساب لامية العرب به شنفرى درست است؟" هذه القصيدةَ مستعيناً بآراء الناقدين والعلماء.

٣. تحاول آفرين زارع وطاهره طوبايى فى مقالهما المعنون بـ "تحليل سيمائى لرائية ابن‌العرندس ومقارنتها مع أشعار معاصريه" البحثَ عن أسباب نجاح هذه القصيدة خلال دراسة سيميائية تحليلية مقارنة بينها وبين أشعار معاصريه.

٤. يكشف محمد خاقانى ورضا عامر فى مقالهما المعنون بـ "المنهج السيميائى: آلية مقاربة الخطاب الشعرى الحديث وإشكالياته" عن أهمية المنهج "السيميائى" فى الدراسات الأدبية للنصّ العربى الحديث.

هذا غيض من فيض البحوث والدراسات التى أنجزت حول القصيدة والمبحث السيميائى، ونحن لم نتوان جهداً فى مراجعتها والإفادة منها لإعداد هذا المقال إلّا أنّ كثرة البحوث وضخامة الدراسات التى تمّت حول القصيدة لا تمنعنا من أن نقول بأنّ القصيدة لم تستوف بعدُ حقّها من الدراسات الحديثة فى مجال النقد واللغة. نحن لم نتهاون فى مراجعة هذه البحوث والإفادة منها لإعداد مقالنا هذا. نريد التوغل والغوص فى خضم القصيدة عبر التنقيب عن القشور الدلالية لها ليتمّ الكشف فى نهاية المطاف عن التناغم والتناسق الموجود بين الرموز الدلالية ومدلولاتها قبل الدّخول فى صميم البحث. نرى أنّه من الأنسب أن نتطرّق فى البداية إلى مفهوم السيمائية كحقل من الحقول المعرفية فى إطار الدراسات اللغوية الحديثة.

الإطار النظری

السيمائية

«مصطلح الســيمائية اختاره علماء اللغة العرب ليقابل كلمة "Semiotics" المأخوذة مــن أصل يوناني، فالأصل اليوناني كان يدخل فــی حيز المصطلحات الطبية التی تدلّ على أســلوب خــاصّ يعالج به المرضــی عن طريق فحص علائم المرض من شــحوب اللــون والحمّی وتحليل عينات من بَول المريض أو دمه. هذا الاتجاه الطبی أدّی تدريجياً إلی نشــوء هــذا الاتجاه الطبی وصار مصدر إلهام لنشــوء علم الســيمائية لدی علماء اللغة ووســائل الأعلام إلا أن بواكير هذا العلم لم تظهر إلا فی أوائل القرن العشرين.» (قائمی‌نيا، ١٣٨٩م: ٣٨) «حيث أرســی علماء من أميركا وسويســرا قواعد السيمائية وأسّسوا ركائزها. كان فردينان سوسور "Sosor Ferdinand" وجارلز ساندرز "Charlz Sanders" من أبرز روّاد ومبدعی هذا العلم. تقوم السيمائية على ركيزة أساسية هی أنّ اللغة عبارة عن منظومة مكوّنة من العلامات والرموز الدلالية تترابط ربطاً فسيفســائياً إلّا أنّ العلماء الأوائل تعدّدت مذاهبهم ومناحيهم فی هذا العلم فبينما أخذ منهج العالم اللغوی الشــهير بيرس طابعاً فلســفياً اصطبغ مذهب سوسور بصبغة لغوية واضحة بحتة أســفرت أخيراً عن علم الســيمائية بمفهومه الحديث الذی لعب دوراً هاماً ومفصلياً فی الدراســات اللغوية.» (المصدر نفسه: ٤٥) «يری سوســور أنّ السيمائية هی علم يقوم بدراسة الوظيفة التی تمارسها الرموز الدلالية فی الحياة الاجتماعية وعلم اللغة يعدّ من أهمّ وأبرز فروعه.» (چندلر، ١٣٨٧م: ٢٥-٢٦)

«فاللغة فی منظور سوســور عبارة عن منظومة متكاملــة من العلائم التی تعبّر عن المعانــی وتأتی كلّ علامة قائمة على الوضع والاعتبار.» (احمدی، ١٣٨٠م: ١٥) «على سبيل المثال كلمة الشجرة هی علامة وُضعت لتدلّ على المعنی الذی يعرفه الناطقون بلغة الضاد. من جهة أخری اعتبر سوسور كلّ علامة من العلائم اللغوية مشتملة على الشيئين هما الدّال وهو الجزء الصوتی والمدلول وهو الجزء المعنوی.» (سجودی، ١٣٩٠م: ١٢-١٣) «من المؤكد أنّه ليس الدال ولا المدلول بوحدهما العلامة اللغوية بل العلاقة البنيوية الوثيقة التی تربط بينهما هی التی تشكّل النواة الرئيسية للعلامة أخذاً بنظر الاعتبار أنّ

العلاقة بين الدال والمدلول كما أسلفنا توّاً تقوم علی أساس الوضع والاعتبار وليس التكوين أو ما شابه ذلک.» (مکاريک، ١٣٩٠م: ٣٢٧)

«فالعلائم اللغوية فی رؤية سوسور لا تدلّ علی أی معنیً فی حدّ ذاتها بل تکتسب معناها عبر وضعها داخل منظومة لغوية شاملة وتوظيفها فی مختلف الحالات الدلالية التـی تعمل علی تحديد الإطار المعنوی للعلائم کالتباين والترادف والمقارنة وما إلی ذلک من الحالات الدلالية.» (المصدر نفسه: ٣٢٨) للعلامة عند بيرس مفهوم أکثر تعقيداً فهـو يقول بهذا الصدد: «العلامة فی رأيی عبارة عن فعل أو أثر جاء حصيلة للشراكة المنسقة بين ثلاثة أشياء هی: صورة للعلامة، دلالة العلامة والعلاقة بينهما.» (أحمدی، ١٣٨٠م: ٢٣)

«يمکن القول إنّ السيميائية من العلوم التی توظّف لتحليل النصوص واستجلاء الدلالات من خلال إزاحة القناع عن وجوه العلائم أو الرموز اللغوية. كما يمکن اعتبار السيميائية العملية اللغوية التی يتمّ بها التنقيب عن البنی التحتية للمعانی فی ظلّ دراسة وتحليل الدلالات الصورية والظاهرية للغات.» (حمداوی، ١٩٩٧م: ٧٩) من هذا المنطلق ثمّة ارتباط وثيق بين السيميائية واستيعاب المفاهيم والمداليل. ذلک لأنّه يتمّ البحث فی السيميائية عن کيفية دلالة الألفاظ التی هی بمثابة الرموز والعلائم علی مداليلها ومعانيها. «وحسبما قاله "إيکو" أنّه لايتمّ دلالة شیء علی شیء إلّا لمن هو واعٍ بالرموز الدلالية بينهما.» (إيکو، ٢٠٠٠م: ١٣)

لغة الشعر

«قبل أن نتطرق إلی دراسة القصيدة من المفيد أن نشير إلی أنّ لغة الشعر قد تختلف عـن اللغة المعيار.» (أحمـدی، ١٣٨٠م: ٧١) «فاللغة فی النصوص الأدبية شعراً کان أم نثراً، لغة غير مباشرة يتـمّ فيها إيصال المعانی إلی المتلقی عبر الصناعات الأدبية وجماليات البلاغة. ولذلک استيعاب لغة الشعر أو النثر يتطلّب تجاوز الطرق المعهودة والمألوفة فی إلقاء المعانی العادية والروتينية.» (پاينده، ١٣٨٨م: ١٦٥) «فی الحقيقة يکون الشعر محاولة جادّة لإيصال المعنی بالأساليب التی تتخطی الأطر الدلالية للّغات

المألوفة والشـائعة.» (أحمدی، ١٣٧٤م: ٥٢٨) فما أدقّ مـا قاله هيدغر "Hideger" فی هـذا المجال. حيـث قال: «إنّ الإشـارات الموحية التی تحملها لغة الشـعر فی طياتها رغم غموضها وإغلاقها تفصح عن أسـرار خافية وبأسلوب يكتنفه الغموض والتعقيد.» (المصدر نفسـه: ٤٦) وما قاله عين القضاة الهمذانی حول اللغة الشـعرية يزوّدنا برؤية جديدة فی هذا المضمار، فهو يقول: «الشـعر مرآةٌ، من نظر إليها رآی صورته فيها فمن قال إنّ الشـعر ليس له معنی سـوی المعنی الذی أراده شـاعره فكأنّه قال إنّ المرآة لا تعكس إلّا صورة صانعها الذی نظر فيها لأول مرة.» (المصدر نفسه: ١٣٦)

«من هنا يمكن القول بأنّ الشـعر هو انطلاقة من معنی واحد إلی معانٍ رحبة موسّعة كلّ معنیً يفتح الطريق لمعانٍ أخری قد تكون المعانی باهتة اللون خافية الملامح يصعب اسـتيعابها اللّهـم إلّا لمن كان له نظرة ثاقبة ورؤية مسـتنيرة وفكـرة متوهّجة واعية.» (حق‌شناس ولطيف عطاری، ١٣٨٦م: ٣٣)

القسم التحليلی

دراسة سيمائية فی قصيدة "لامية العرب"

تبـدأ القصيدة الجاهلية عادة بمقدمة تغزليـة والوقوف عند الدّمن والأطلال يتحدث الشاعر ضمنها بأسلوب خيالی وفی أجواء نوستاليجية عن حبيبته والآثار المتبقية عنها ومن ثمّ ينتقل إلی صميم الموضوع. ولكنّ الشـنفری لايلتزم بهذه السّنة الشعرية بل يبدأ قصيدته ببيت يشعر بِهِ أبناء قبيلته بعزمه علی الرحيل قائلاً:

أَقِيمُـوا بَنِـی أُمِّـی صُدُورَ مَطِيكُمْ   فَإنِّی إلـی قَـوْمٍ سِـوَاكُمْ لأَمْيَـلُ

إنّ الأسلوب الانزياحی الذی استخدمه الشاعر لم ينته عند هذا الحدّ بل تعدّاه حيث خاطـبَ أبناء قبيلته بلفظة "بنی أمی" ونسـبهم إلی أمّهم فی حال أنّ العرب كانت تعزو الأبناء إلی آباءهم ولا أمهاتهم.

«يبدو أنّ الشـاعر أراد بهذا الخطاب اسـتخفاف قومه والحطّ من شأنهم كأسلوب للتعبير عن سخطه واستياءه أمامهم.» (حفنی، لاتا: ٨)

من الملاحظ أنّ الشاعر بدأ قصيدته بالفعل الذی هو "أقيموا"، ولكنّ لم يقصد الشاعر

بهـذا الأمر دعوة قومه إلى الرحيل لأنّه هو الـذى عزم على الرحيل دون قومه إلّا أنّه أراد بذلک أن يلمح إليهم أنّ قوم الشـنفرى بعد رحيل الشاعر لن يطيب بهم المقام ولن يشعروا بالسعادة والكرامة.

فَقَدْ حُمَّـت الحَاجَاتُ وَاللَّيْـل مُقْمِرٌ   وَشُـدَّتْ لِطِيات مَطَايـا وَأَرْحُـلُ

«كرّر الشاعر فى هذا البيت عزمه على الرحيل وفى استخدامه "والليل مقمرٌ" دلالة على أنّه على أهبة الاستعداد لمغادرة القبيلة وليس هناک عامل يثنيه عن الذهاب فإنّه حزم أمتعته والقمر مضيىء وبإضاءته أنار الطريق للسفر. يذكر أنّ ثمّة من يعتقد أنّ عبارة "والليل مقمر" لا يحمل معناه الحقيقى بل إنّها تعنى أنّ الشـاعر يعيش حالة فراغ البال ورباطة الجأش وسـكون النّفس فلا تعتريه حالة النّدم أو الارتباک.» (حفنى، لاتا: ٨) وقد تكرّر المعنى نفسه فى الشطر الثانى. لقد أضفى الشاعر على البيت شحنة كبيرة من الشعور بالاعتداد والتعجرف فالشاعر يتحدّث وكأنّه يهدد أبناء قبيلته أنّه لو رحل عنهم لحلّت بهم المصائب عن أيمانهم وعن شمائلهم.

وفى الأَرْضِ مَنْأى لِلْكَرِيمِ عَنِ الأذَى   وَفِيهَـا لِمَـنْ خَـافَ القلَى مُتَعَـزَّلُ
لَعَمْرُکَ مَا بِالأَرْضِ ضِيقٌ عَلَى امْرِىءٍ   سَـرَى رَاغِبَـاً أَوْ رَاهِباً وَهْـوَ يعْقِلُ

«يذكر الصعاليک فى العصر الجاهلى لم يحتلّوا منزلة سامية بل كانت القبيلة تطردهم وتناصب لهم العداء لسـواد لونهم ووضاعة نسـبهم.» (البسـتانى، ١٩٩٨م: ١٨١) كان الشـنفرى ابن جارية سوداء «وَزعم بَعضهم أَن الشـنفرى لقبه وَمَعْنَاهُ عَظِيم الشّفة وَأَن اسْمـه ثَابت بن جَابر وَهَذِه غلط كَمَا غلط الْعَينِى فِى زَعمه أَن اسْمه عَمْرو بن براق بِفَتْح الْبَاء وَتَشْدِيد الرَّاء الْمُهْملَة.» (البغدادى، ١٤١٨هـ: ٣٤٣/٣)

لقد سمّت القبيلة الشـنفرى ومن انخرط فى سـلكه من الصعاليک بالأغربة لسواد بشـرتهم وقبح منظرهم. ومـا لقيه الصعاليک مـن الاحتقـار والازدراء أثار الأحقاد والضغائن عندهم وملأ نفوسهم نفوراً وكراهية، وأذكى فى قلوبهم نيران العداوة والبغضاء. والمشاعر العدائية التى أضمرها الصعاليک تجاه القبيلة، طغت على السطح وجاءت فى الواجهة حيث إنّهم جاهروا بالمعاداة وصرّحوا بالوقوف فى وجه القبيلة فى أشـعارهم. «الصعاليـک لم يأملوا فى العودة إلى القبيلة إذ أنّهم اعتبروا عناصر غير المرغوب فيها

وذلک بموجب السنن والتقالید التی أدانتهم ورفضتهم وکانت بقوة الشرائح السماوية التی لا يمكن تجاوزها بأیّ حال من الأحوال.» (الخشروم، ١٩٨٤م: ٢٣)

الرسالة التی یرید الشاعر إیصالها فی "لعمرک مَا بِالأَرْضِ ضِیقٌ علی امْرِیءٍ/ سَرَی رَاغِبَاً أَوْ رَاهِبَاً وَهْوَ یعْقِلُ" هی أنّ الإنسان یتمکن من اجتیاز التقالید الظالمة وتخطّیها إذا تحلّی بالتعقل والطموح: ولا یلیق بالإنسان الکریم والشجاع أن یرضخ للحیاة الضیقة التی یسودها الذلّ والهوان مع أنّه یستطیع أن یحصل علی حیاة کریمة أبیة بالضرب فی نواحی الأرض الواسعة المترامیة والتوطین فی ناحیة تنأی وتبتعد عن أیّ ظلم وإذلال. ویبدو من البیت أنّ الشاعر یعرف جیداً أنّه فی حال عدم احترامه لعادات القبیلة وتقالیدها یعاقب بأشدّ العقوبة إلّا أنّ الخوف من العقوبة لم یحمله علی التنازل والاستسلام الظالمین الطغاة.

وَلِی دُونَکُمْ أَهْلُون: سِیدٌ عَمَلَّسٌ وَأَرْقَطُ زُهْلُولٌ وَعَرْفَاءُ جَیأَلُ
هُمُ الأَهْلُ لا مُسْتَودَعُ السِّرِّ ذَائِعٌ لَدَیهِمْ وَلاَ الجَانِی بِمَا جَرَّ یخْذَلُ
وَکُلٌّ أَبِی بَاسِلٌ غَیرَ أَنَّنِی إذا عَرَضَتْ أُولَی الطَرَائِدِ أَبْسَلُ

أعرب الشاعر فی هذا المقطع الشعری عن امتعاضه وإشمئزازه من القیود الاجتماعیة والقبلیة التی تحتقر الإنسان لأمور تتعلق بظاهره ونسبه وعنصره ممّا لیس للإنسان فیه من ید ولا خیار. هذا الأمر جعل الشاعر یفضّل العیش بجوار الوحوش علی العیش فی القبیلة. ذلک لأنّ الوحوش رغم وحشیته تظلّ شجاعة ووفیةً لا تذیع الأسرار ولاتجرح أحداً لبشرته أو أسرته.

«شبه بعض الأدباء عملیة تفسیر النصّ الأدبی بتعبیر الرؤیا فکما یخفی تأویل الرؤیا علی صاحبه کذلک یخفی تفسیر النصّ الأدبی علی الأدیب زد علی ذلک أنّ تفاصیل الرؤیا لها دور هام فی التوصل إلی تأویله إلی درجة أنّه لا یمکن الربط بین أجزاء الرؤیا ورسم صورة واضحة عن تأویله إلّا بعد الوقوف علی تفاصیله ودقائقه.» (میلانی، ١٣٨٧ش: ٧٨)

لفظة "أبی" فی المقطع السابق هی بمثابة النافذة التی نُطلّ عبرها علی شخصیة الشاعر والتغلغل فی أعماقها. ذلک لأنّ کلمة "الأبی" وهی من الإباء تشکّل المیزة

الرئيســية التى تتميز بها أفكار الشاعر ونفسيته الأبية. والدلالة السيماوية التى تحملها هذه المفردة هى عبارة عن نزوع الشــاعر إلــى التمرد على العصبيات القبلية وتقاليدها الظالمة.

وَإنْ مُــدَّتِ الأيدِى إلى الزَّادِ لَمْ أكُنْ   بَأَعْجَلِهِــمْ إذْ أَجْشَــعُ القَــوْمِ أَعْجَلُ
وَمَــا ذَاكَ إلّا بَسْــطَةٌ عَــنْ تَفَضُّلٍ   عَلَيهِــمْ وَكَانَ الأَفْضَــلَ المُتَفَضِّــلُ

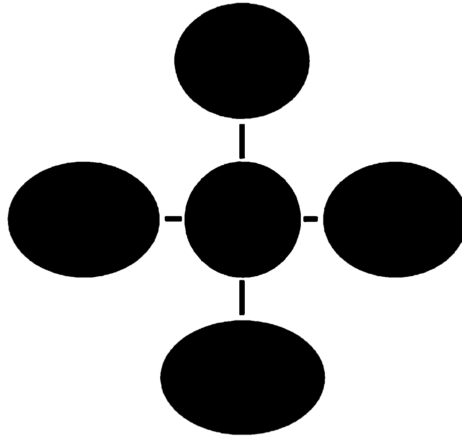
كما رأينا افتخر الشــنفرى فى المقاطع الشــعرية السابقة بكونه شجاعاً أبياً لم يخضع أمام تقاليد القبيلة الجائرة لكنّه فى هذا المقطع يفتخر بالمناعة والعفة. الشجاعة والمناعة هما صفتان بارزتان يتسم بهما الصعاليک الذين يحيون حياة التنقل والرحال. فالصعلوک الذى يخالط الوحوش ويعيش فى أحضان الصحراء المقفرة والمليئة بالأخطار ولا يدرى ماذا يخبّئ له القدر لا بدّ أن يتحلّى بالشــجاعة والأنفة. أضف إلى ذلک أنّ الشــخص الكريم الذى يحتجّ على الســنن القبلية الجائرة ويريد الحفاظ على القيم والمُثُل لا يليق به أن يكون جشــعاً وطمّاعاً بل يطيب له أن يكــون ذا نفس منيعة وطبع عفيف. حاول الشــنفرى حســبما رأينا فى الأبيات الســابقة أن يوضّح لنا معالم شخصيته عن طريق المقارنات والمقابلات التى أجراها بينه وبين قبيلته.

فإنّ قصيدة الشــنفرى أشــبه ما يكون بحلبة السباق التى ينافس الشاعر فيها قبيلته والفائز فى هذا الســباق يكــون دائماً هو وليس القبيلة. فإنّه يخــرج فى نهاية المطاف متحلياً بصفات الشــجاعة والترفّع كما يصف أبناء قبيلته بالجبن والذلّ والجشع والملفت للانتباه أنّ الشــاعر لم يتحدث قطّ عن شــرف الأصل وكرم المحتد لأنّه لا يعتبر التفاضل فى النســب مدعاة للفخر والاعتزاز ثمّ أنّ الصعاليک لم ينتموا إلى أســرة شريفة حسب المعايير الجاهلية حتى يتفاخروا بها.

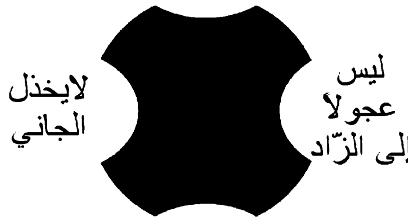
لقد اســتجمع الشــاعر قواه لإثبات ذاته وإعطاء صورة واضحة عن شخصيته الفذّة وصفاتها النبيلة من الشــجاعة، والعفة، والأنفــة، والقناعة من جهة وبذل أقصى جهوده لرسم صورة مشوهة فاضحة عن أبناء قبيلته التى وصفهم بإذاعة الشر والتّخاذل والجشع وخرج الشاعر فى نهاية المطاف من هذه المعركة مفتخراً معتزاً بفروسيته وبطولته.

«يمكن اعتبار قصيدة الشنفرى حُزمة من الأوصاف المضاربة عبّر عنها العالم اللغوى

"گريماس" بالمرّبع السيمائی.» (ربابعة، ٢٠١١م: ١٦) فبإمكاننا أن نبين الفروق الأساسية بين حياة القبيلة وحياة الوحوش خلال الرسمين التاليين:



الرسم الأول: حياة القبيلة



الرسم الثاني: حياة الوحوش

وَإنّی كَفَانـــی فَقْدَ مَنْ لَيـــسَ جَازِياً بِحُسْـــنَی ولا فی قُرْبِـــه مُتَعَلَّـــلُ
ثَـلاَثَـــةُ أصْحَـــابٍ: فُـؤَادٌ مُشَـيَّعٌ وأبْيَـــضُ إصْلِيـــتٌ وَصَفْرَاءُ عَيطَـــلُ

«فی هذا المقطع الشـــعری يفتخر الشاعر بشجاعته وســـيفه القاطع وقوسه المنحنية وهی الأشـــياء الثلاثة التی يســـتغنی بها عن قبيلته التی شـــرّدته، وخذلته، وتخلت عن حمايته. يُرينا المقطع السابق، النفسية الصعلوكية التی يمتلكها الشاعر ويفتح أمامنا نافذة علی حياة الصعاليک التی تشـــكّل الشـــجاعة وآلات الحرب البدائية كالسيف والقوس

إحدى أهمّ ركائزها ومقوّماتها.» (رضايی، ١٣٩٠ش: ١٧٧)

هَتُوفٌ مِنَ المُلْسَ المُتُونِ تَزِينُها   رَصَائِعُ قَد نِيطَتْ إليها وَمِحْمَلُ
إذا زَلَّ عنها السَّهْمُ حَنَّتْ كَأنَّها   مُرَزَّأةٌ عَجْلَى تُرِنُّ وَتُعْوِلُ

«لمّا كانت الشجاعة والفروسية فى الحياة الجاهلية مدعاة للفخر والاعتزاز تغنّى الشاعر بحذقه ومهارته فى الرماية واستخدام القوس كالسلاح الفتاک الذى يتطلب من الرامى القوة والبراعة، ولذلک قالت العرب قديماً: أعطِ القوسَ باريها. اعتبر بعض العلماء اللغة الشعرية لغة رمزية يوظّفها الشاعر للتعبير عن أسراره التى لايدلّ عليها الشعر بظواهره بل لايمكن استيعاب معانيه والتغلغل فى بواطنه إلّا بعد فکّ الطلاسم عن الرموز والعلائم المتشابكة التى تختفى وراءها أفكار الشاعر ورؤاه.» (پاينده، ١٣٨٨ش: ١٦٧)

بناءً على ذلک نقول إنّه ليس من الصدفة أن شبّه الشنفرى الصوت الذى يحدثه وتر القوس عند انطلاق السهم عنه بالعويل الذى تُطلقه إمرأة ثكلى تبكى على فقد فلذة كبدها. فإنّه يريد أن يوحى بأنّ أبناء القبيلة يجدر بهم البكاء والعويل بعد رحيل الشاعر عنهم شأن تلک المرأة الثكلى لأنّهم فقدوا وخسروا إنساناً كريماً وشجاعاً ليس كذاک الراعى الذى يخرج بالقطيع الى المرعى ليلاً خوفاً من الظمأ وحرّ الشمس وليس كالذى تكون فصائل نياقه مهزولة ضعيفة، مع أنّ النياق لا حاجز على ضرعها، وذلک لأنّه يشرب اللبن كله بنفسه ويشفى به غليله. أو ليس شاعرنا الضعيف الرأى الخفيف العقل، بحيث يجالس زوجته يستشيرها دائما فيما يفعل وليس جباناً كتلک النعامة التى يخفق قلبه جُبناً بحيث كأنّ فى قلبها طائراً يرفرف بجناحيه وليس كالرجل العديم الهمة والمسلوب الإرادة الذى لا يغادر بيته كسلاً ولايستطيع فعل شيءٍ سوى مغازلة النساء والادّهان والاكتحال:

وَلَسْتُ بِمِهْيافٍ يعَشِّي سَوَامَه   مُجَدَّعَةً سُقْبَانُها وَهْيَ بُهَّلُ
ولا جُبَّأٍ أكْهَى مُرِبٍّ بِعِرْسِهِ   يطَالِعُها فِي شَأنه كَيفَ يفْعَلُ
وَلاَ خَرِقٍ هَيقٍ كَأنَّ فؤادَهُ   يظَلُّ بِه المُكَّاءُ يعْلُو وَيسْفُلُ
ولا خَالِفٍ دارِيةٍ مُتَغَزِّلٍ   يرُوحُ وَيغْدُو داهناً يتَكَحَّلُ

وممّا يسترعى الانتباه فى المقطع السابق أنّ الشنفرى عندما يتحدّث عن حياة القبيلة

ومسـاراتها الخاطئة يستخدم أسـلوب النفى لكنّه حينما يتطرق الى الحياة الصعلوكية ويتغنّى بالقيم والمثل التى يؤمن بها الصعاليک يسـتخدم أسـلوب الإيجاب كما نلاحظه فى المقطع الآتى والسـؤال الذى يطرح نفسـه هو: لماذا يختلف أسـلوب الشـاعر فى الموضعين؟ كيف يمكن تفسير الموضوع من منظور الدراسات اللغوية المتعلّقة بالسيمائية. والسرّ فى ذلک ربّما يكمن فى أنّ استخدام الشنفرى لأسلوب النفى فيما يتعلق بالحياة القبلية يكون ناجماً عن الأحقاد والأضغان التى يكنّها الشـاعر حيال القبيلة، كأنّه بهذا الأسـلوب ينتقم من القبيلة ويصبّ عليها كؤوس المرارة والشقاء. إذ أنّها لم تدّخر جهداً فى تهجير الشـاعر والتشـهير به لا لذنب سوى أنّه لم ينسـجم مع المعايير القبلية. فإنّه تجاوز واخترق الخطوط الحمراء التى تحترمها القبيلة. فلنلاحظ كيف اسـتخدم الشاعر أسلوب الإيجاب في المشهد التالي من القصيدة:

أديمُ مطَـالَ الجُـوعِ حتّـى أُميتَـهُ ... وأضْـرِبُ عَنْهُ الذِّكْـرَ صَفْحاً فأُذْهَلُ
وَأَسْتَـفُّ تُرْبَ الأَرْضِ كَي لا يرَى لَـهُ ... عَلَى مِنَ الطَّـوْلِ امْـرُؤٌ مُتَطَـوِّلُ
وَأَطْوِي علي الخَمْصِ الحَوَايا كَما انْطَوَتْ ... خُيوطَـةُ مـارِى تُغَـارُ وتُفْتَـلُ
فإنّـى لَمولَـى الصَّبْـرِ أجتابُ بَـزَّهُ ... على مِثْلِ قَلْبِ السِّـمْعِ والحَزْمَ أنْعَلُ

الشـاعر يتناول حشائش الصحراء وأعشابها ويتحمّل مرارة الجوع، ومشقّة السفر، والتّرحال كل ذلک يمارسه الشاعر لكى يحصل على ما يسدّ به جوعه ويقوّم به أوده فلا يضطرّ إلى من يتصدق عليه بالمنّ والأذى.

تكون لامية العرب فى الحقيقة تجسـيداً واضحاً وترجماناً لحياة الصعاليک وآراءهم وصف فيها الشاعر الصحراء الجدباء التى لا نبتة فيها ولاماء. فإنّها تشبه المسرح الذى تجرى فيه حياة الصعاليک القاسـية ولا تلعب عليه سـوى الرملـة، والعاصفة، والإبل، وسـائر الحيوانات التى تقاوم حرارة الشـمس المرهقة والظمأ القاتل، والصعلوک هو الكائن الآخر الذى يجرأ على التنقل والتّرحال فى الصحارى المترامية الأطراف تحت شـروق الشـمس الحارقة باحثاً عن الماء والطعام شأن الإبل، والذئب، والضبع، وسائر الحيوانات المفترسة التى تكون أبطال مسرح الصحراء.

الشنفرى أشجع هؤلاء الأبطال وأسرعهم بحيث إنّ القطا وهو أسرع طيور الصحراء

يشرب دائماً من الماء الذی ورده قبله الشنفری وشرب منه صافياً.

وَتَشْـرَبُ أَسْآرِی القَطَا الكُدْرُ بَعْدَما   سَـرَتْ قَرَبَـاً أَحْنَاؤهـا تَتَصَلْصَـلُ

الحياة فی الصحراء متقلبة بصورة لا تطيقها إلّا الوحوش والصعاليک الذين جعلتهم الحياة فی الصحراء كالأفاعی المتململة فی رمضائها أيام اشتداد الحرّ التی يجری حرّها كاللّعاب.

وَيوم مِنَ الشِّـعْرَی يَـذُوبُ لُعَابُـهُ   أفاعِيـهِ فی رَمْضائِـهِ تَتَمَلْمَـلُ

قد يشـتدّ البرد فی الصحراء اشـتداداً يدفع بالإنسان إلی أن يضرم النار فی قوسه وسهامه يستدفئ بدفئها فی ليلة باردة تدبّ البرودة فی العظام دبيب السوس:

ولَيْلَـةِ نَحْسٍ يصْطَلی القَوْسَ رَبُّهـا   وَأَقْطُعَـهُ اللَّاتـی بِهَـا يَتَنَبَّـلُ

ليس وصف الصحراء الهدف الذی يرميه الشـاعر بل يريد الشـنفری من وراء هذا الوصـف التباهی بقدراته ومواهبه التی يسـتأهل بها العيش فی الصحراء الرهيبة التی تحيط بها الأخطار والمشـاق حسـبما وصفها الشـاعر. فالشـنفری يتباهی بأنّه يكون شـجاعاً إلی حدّ يسـتطيع قطع الصحاری والجبال الوعرة التی تشـبه ظهر الترس فی جفافها ووعورتها.

وَخَـرْقٍ كظَهْرِ التُّـرْسِ قَفْـرٍ قَطَعْتُـهُ   بِعَامِلَتَـينِ، ظَهْـرُهُ لَيْـسَ يعْمَـلُ

بينما يصف الشاعر صعوبات الصحراء وتحدياتها يثير فی أذهان القارئين سؤالاً هو: لماذا يكلف الشـاعر نفسـه الحياة فی الصحراء التی تفتقد أبسط وسائل العيش مع أنّه كان بإمكانه البقاء فی القبيلة والاستمرار فی الحياة مع أبناءها؟ والجواب أنّ الشنفری يأنف العيش فی البيئة التی يعامَل فيها بالازدراء والتهميش، فإنّه فی ظلّ هذه الظروف السـيئة فقدَ آماله بالحياة الكريمـة مع أبناء بيئته. «فبلغ التطلع إلـی الحياة الكريمة فی نفس الشـاعر مبلغاً هوّن له الصعوبة والمرارة التی يتحملها عبر حياة التنقل والتّرحال ففضّل خشـونة الحياة وشظف العيش علی البقاء فی القبيلة التی لا يشعر فيها بالكرامة والاحترام. والحلم بالمستقبل المشرق ظلّ يراود الشاعر أثناء حياة التشرد ويؤيد ذلک ما قاله كارل يونج وإريكسون حول تأثير العوامل السياسية والاقتصادية علی شخصية الأفراد وقراراتهم.» (شـولتز، ١٣٨٥: ١٣٥) «أو حسـبما يقوله آلفـری آدلر العوامل

الجسمية والاجتماعية قد تقوّى وتغذى الاحساس بالحقارة والمهانة لدى الأشخاص.» (شاملو، ١٣٨٢: ٩٣)

ربّما يمكن تفسير ما يفتخر به الشاعر من قتله لأبناء القبيلة ووصفه لغاراته على القبيلة ونهبه لأموالها وممتلكاتها على ضوء ما نقلناه من كارل يونغ وإيكسون، فها هو الشنفرى يتشدّق فخراً بأنّه يقتل الرجال في الحروب ويجعل النساء مرملات والأولاد يتامى فيرجع سالما غانماً قبل أن ينقضي الليل:

فأيْمْتُ نِسْوَاناً وأيتَمْتُ ولْدَةً وَعُدْتُ كما أبْدَأْتُ واللَّيلُ أليَلُ

موجة الضغائن والأحقاد التي غمرت الشاعر باديةٌ في كلماته جلياً. الأمر الذي حثّه على مؤانسة الوحوش بدل القبيلة فها هو الذي خالط الأماعز الجبلية حتّى أنّها تظنّه واحداً منها وتلتفّ حوله، ذلك لأنّ مظهر الشاعر بملابسه الرّثة وشعره المكثّف الأشعث، يضاهي منظر الوعول بأقرانها الطويلة:

تَرُودُ الأرَاوِي الصُّحْمُ حَوْلي كأنّها عَذَارَى عَلَيهِنَّ المُلاَءُ المُذَيلُ

ويرْكُدْنَ بالآصَالِ حَوْلِي كأنّني مِنَ العُصْمِ أدْفى يَنْتَحى الكِيحَ أعْقَلُ

فالشنفرى أرادَ بهذين البيتين ما هو أبعد من ظاهرهما، فإنّه أولاً يقول بأنّه اختار لنفسه بيئة جديدة تقطنها الوحوش التي لا تخون صاحبها ولا تعامله باحتقار وانتقاص للون بشرته أو انحطاط عنصره، ثمّ يفتخر بشجاعته ومغامرته حيث إنّه لا يهاب قبيلته التي تريد قتله وإنّه يخالط الوحوش المفترسة دون أن يتهيب الأخطار المحدقة به. ليس الشنفرى الشاعر الوحيد الذي تحدّث عن الوحوش المفترسة، لقد أشار الكثير من الشعراء الجاهليين إلى الوحوش في أشعارهم. لكنّ ثمّةَ فارقا كبيرا بين الشنفرى وغيره. كما يقول مناعي: «الفارق يتمثل في أنّ الشعراء عندما يتحدثون عن الوحوش فإنّهم يريدون بذلك إبراز شجاعتهم وبراعتهم في ملاحقة الوحوش واصطيادها. أمّا الشنفرى حينما يذكر الوحوش في قصيدته فإنّه يفضّل مجالستها ومصادقتها كخير بديل عن القبيلة التي توغّلت في إيذاءه وإذلاله.» (مناعي، ٢٠٠٥م: ١٣٣)

فالرسالة التي أراد الشاعر إيصالها هي أنّ الحيوان المفترس هو أسمى شأناً من الإنسان الذي يدوس على القيم الإنسانية ويسعى في المساس بأبناء جنسه والإضرار بهم، ذلك لأنّ

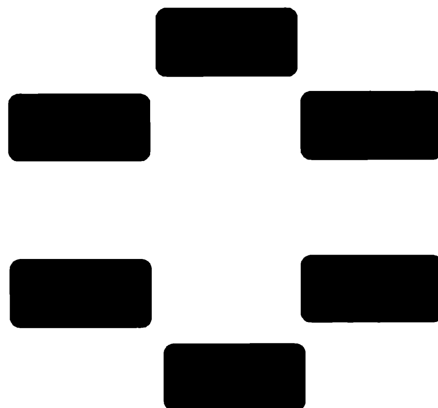
الحيوان مهما كان وحشياً ومفترساً فإنّه لن يفكّر في إلحاق الأذى ببني نوعه. والملفت للنظر في قصيدة الشنفرى أنّه أكثرَ من ذكر الذئب ووصفه مقارنة بالوحوش الأخرى. التأمل في أبيات القصيدة ربّما يعطي الباحث القناعة، بأنّ الذئب بخفّته، وسرعة جريه، وشراسته يرمز إلى شخصية الشاعر نفسه. فالذئب هو الذي يحمل خصائص الشاعر ومواصفاته كأنّ روحه حلّت به. كثيراً ما شبه الشنفرى نفسه بالذئب في غاراته الليلية. فها هو عبّر عن نفسه في البيت التالي بالذئب الذي هاجم القبيلة فأخافها حتّى بدأت الكلاب تعوى خوفاً.

فَقَالُوا: لَقَدْ هَرَّتْ بِلَيلٍ كِلَابُنَا   فَقُلْنَا: أذِئْبٌ عَسَّ أمْ عَسَّ فُرْعُلُ

أو كما يقول في البيت التالي إنّه يقضي يومه بأقلّ مقدار من القوت والمعاش ثمّ وصف نفسه بالذئب النحيف والمهزول الذي يقطع الفلوات ويجتاز الصحاري:

وأغْدُو على القُوتِ الزَهِيدِ كما غَدَا   أزَلُّ تَهَادَاهُ التنَائِفَ أطْحَلُ

كلمة الذئب مشتقة من "ذأب" وهو يعني عدم القرار والاستقرار، «تذاءبت الريح أي اضطرب هبوبها، ومنه سمّي الذئب ذئباً لاضطراب مشيته.» (ابن‌منظور، ١٩٩٨م: ١٠٥١) فالذئب يسمّى ذئباً لأنّه لا يستريح عن الحركة ولا يقرّ له قرارٌ مادام حياً. يمكن القول بانّ بين حياة الذئب وحياة الشنفرى وكثير من الصعاليك مماثلة واضحة، فكلاهما يعيش في حركة ودأب دائمين. فلاغرو إذاً أنْ أصبح الشنفرى معجباً بالذئب لأنّه رأى طريقة حياته أشبه ما يكون بالطريقة التي يعيشها هو والصعاليك. ومن الرسم التالي يتبين ذلك بصورة واضحة:



الرسم الثالث: وجوه التشابه بين الشنفرى والذئب

يمكن القولُ إنّ الذئب في قصيدة الشنفرى لم يعد على صورته الحيوانية بل بات يمثّل شخصية الشاعر الصعلوكية وأبرزُ دليل على ذلك، تلك الصفاتُ المشتركةُ التي جمعت بين الشاعر والذئب من جهة واشتهار الصعاليك بذؤبان العرب من جهة أخرى.

النتيجة

تناول هذا البحثُ قصيدةَ لامية العرب الشهيرة للشنفرى بنظرة سيميائية. استخدم الشاعرُ قصيدتَهُ كبوقٍ نفخ فيه أحقاده وأضغانه ضدّ القبيلة. فتكاد كلُّ كلمة من القصيدة تكون ضربةً قاضية تنهال على جسد القبيلة. فيمكن اعتبارُ القصيدة ترجمةً حرفيةً للقلق النفسي والتألّم الروحي الذي عاشه الشاعرُ كما يتّضح ذلك خلال دراستنا للقصيدة في ضوء السيميائية. ومن أهمّ الإيحاءات السيميائية في القصيدة:

أهمّ الكلمات التي أضفت على القصيدة إيحاءات السيميائية هي: القبيلة وهي رمز للبيئة التي لا تنسجم معها شخصية الشاعر وخصائصه ولذلك أعطى الشاعر لها صورة سيئة مظلمة من خلال ألفاظ قصيدته الموحية. وكلمة التّرحال وهي ترمز إلى وسيلة يستخدمها الشنفرى للابتعاد والاستخلاص من الظروف المهينة له. وكلمة بيئة الوحوش فهي تعبّر عن مدينة أحلام الشاعر حيث لا يشعر فيها بالأذى، والحقارة، والتخاذل. وكلمة النفس الأبية وهي رمز للشخصية الكريمة الأبية التي حاول الشاعر أن يرسمها لنفسه في ضوء إعطاءه لها أروع الصفات كالقناعة، والعفة، والشجاعة، والكرم، وسرعة الجرى، وتحمل الصعاب والمشاق، ومجالسة الوحوش الضارية رغم رجال القبيلة الذين يجالسون النساء ويستشيرونهنّ في أمورهم.

كما تكون القصيدة بمثابة المرآة الصافية التي تعكس حياة الشاعر الصعلوكية على قدم وساق. فكل كلمة أو وصف أو تشبيه وظّفه الشنفرى في قصيدته يكون ذا علاقة وطيدة مع نفسية الشاعر بحيث تجسّد لنا بيئة الشاعر وحياته الصعلوكية من خلال منظومته الفسيفسائية المليئة بالإيحاءات السيميائية.

المصادر والمراجع

ابن‌منظور، ابوالفضل جمال‌الدين محمد بن مكرم. (١٩٩٨م). لسان العرب. بيروت: دار الجيل.

أبوزيد، نصر حامد. (١٣٨٩ش). معنای متن. ترجمه مرتضی کريمی‌نيا. لامک: طرح نو.
احمدی، بابک. (١٣٨٠ش). ساختار و تاويل متن. تهران: نشر مرکز.
ــــــ. (١٣٧٤ش). حقيقت و زيبايی. تهران: مرکز نشر.
إيکو، أمبرتو. (٢٠٠٠م). التأويل بين السيميائية والتفکيکية. ترجمه سعيد بنکراد. بيروت: المرکز الثقافی العربی.
البستانی، أفرام فؤاد. (١٩٩٨م). المجانی الحديثة. قم: ذوی القربی.
البغدادی، عبدالقادر بن عمر. (١٤١٨هـ). خزانة الأدب ولب لباب لسان العرب. تحقيق وشرح: عبد السلام محمد هارون. القاهرة: مکتبة الخانجی.
بلقاسم، دفة. (٢٠٠٠م). علم السيمياء والعنوان فی النصّ الأدبی. الجزائر: جامعة محمد خضير بسکرة.
پاينده، حسين. (١٣٨٨ش). «نقد نشانه شناختی شعر زمستان». نشريه فرهنگ و هنر گوهران. شماره ٢١-٢٢. صص٥٤-٦٩.
جاب الله، احمد. (٢٠٠٠م). السيمياط مفاهيم وأبعاد. الجزائر: جامعة محمد خضير بسکرة.
جوهری، اسماعيل بن حماد. (١٤١٠ش). محقق: احمد عبد الغفور عطار. بيروت: دار الملايين.
چندلر دانيل. (١٣٨٧ش). مبانی نشانه شناسی. ترجمه: مهدی پارسا. لامک: پژوهشگاه فرهنگ و هنر اسلامی.
حفنی، عبدالحليم. (لاتا). شرح ودراسة لامية العرب. القاهرة: مکتبة الآداب.
حق‌شناس، محمد علی، لطيف عطاری. (١٣٨٦ش). «نشانه‌شناسی شعر». مجله دانشکده ادبيات و علوم انسانی دانشگاه تهران. صص٤٦-٦٢.
حمداوی، جميل. (١٩٩٧م). السيميوطيقا والعنونة. مجلة عالم الفکر. العدد٣. صص٤٥-٦٧.
خشروم، عبدالرزاق. (١٩٨٢م). الغربة فی الشّعر الجاهلی. دمشق: منشورات اتحاد الکتاب العرب.
خليف، يوسف. (١٩٧٨م). الشعراء الصعاليک فی العصر الجاهلی. القاهرة: دار المعارف.
دزفولی، محمد، سيد احمد امام زاده. (١٣٨٨ش). ترجمه وشرح لامية العرب. تهران: کلک سيمين.
ربابعة، موسی. (٢٠١١م). آليات التأويل السيميائی. الکويت: مکتبة آفاق.
سجودی، فرزان. (١٣٩٠ش). نشانه‌شناسی کاربردی. تهران: نشر علم.
شاملو، سعيد. (١٣٨٢ش). مکتب‌ها و نظريه‌ها در روانشناسی شخصيت. تهران: انتشارات رشد.
الشنفری، الأوس بن الحجر. (١٩٩١م). الديوان، جمع وتحقيق وشرح: إميل بديع يعقوب. بيروت: دار الکتب.
شولتز والآخرون. (١٣٨٥ش). نظريه‌های شخصيت. ترجمه: يحيی سيد محمدی. تهران: نشر

ویرایش.

ضمیران، محمد. (١٣٨٣ش). درآمدی بر نشانه شناسی هنر. تهران: نشر قصه.

فراهیدی، خلیل بن احمد. (١٤١٠ق). العین. قم: نشرت هجرت.

قائمی‌نیا، علیرضا. (١٣٨٩ش). بیولوژی نص. تهران: سازمان انتشارات پژوهشگاه فرهنگ و اندیشه‌ی اسلامی.

مکاریک، ایرنا ریما. (١٣٩٠ش). دانشنامه‌ی نظریه‌های ادبی. ترجمه: مهران مهاجر ومحمد نبوی. تهران: آگاه.

مناعی، البشیر. (٢٠٠٥م). اللغة الشعرية عند الشنفری. الجزائر: جامعة الجزائر.

میلانی، عباس. (١٣٨٧ش). تجدد و تجدد ستیزی در ایران. تهران: نشر اختران.

هاشملو، محمدرضا. (١٣٨٣ش). بررسی و نقد اشعار صعالیک. گیلان: دانشگاه گیلان.

یعقوب، امیل بدیع. (١٩٩٦م). دیوان الشنفری. بیروت: دار الکتاب العربی.

إضاءات نقدية (فصلية محكّمة)
السنة الرابعة - العدد الرابع عشر - صيف ١٣٩٣ش / حزيران ٢٠١٤م
صص ١١٣ ـ ٨٧

الطقوس البدائية والأنظمة الاجتماعية الأولى؛ قصة "العبد التاجر" في الباب الثاني من مرزبان نامه أنموذجا

رودابه شاه حسيني*

الملخص
إن حكايــة العبد التاجر الــواردة في الباب الثاني من كتاب مرزبان نامه تحكي قصــة عبد يمتهن التجارة عبر البحار بأمر من ســيده ويتعرض في طريقــة لأحداث مميتة يتمكن بدهائه من الخــلاص منها لينال الملك في نهايــة المطاف. إن هذا العبد يمثل من ناحية البعد الأســطوري لأدونيس وهو يرمــز إلى إله الطبيعة الذي يختار الموت لأجل عباده لتتجدد بذلك الحيــاة؛ وهو من ناحية أخرى يرمز إلى بطل النظام الاجتماعي الأباعد يغترب عن وطنه والذي ينال الملك في أرض غريبة.

الكلمــات الدليليــة: الملــك، أدونيس، الــروح النباتيــة، رب الغلات، الأباعدية في الزواج.

---

*. أستاذة مساعدة بجامعة پيام نور، إيران. Roosha11@yahoo.com
التنقيح والمراجعة اللغوية: د. حسن شوندي
تاريخ الوصول: ١٣٩٢/١١/٢٣ش تاريخ القبول: ١٣٩٣/٥/٢٤ش

المقدمة

إن الأسرار التى تتضمنها الأساطير فى قوالبها القصصية شغلت الفكر البشرى طيلة التاريـخ. إن ما يظهر فى الأســاطير هو عبارة عن الفكر البشــرى وســلوكه فى العهود البدائية فى ما قبل التاريخ وعند وصول البشر إلى أعتاب بوابات التاريخ.

تقــوم هذه الدراســة بمعالجة إحدى الحكايــات التمثيلية الــواردة فى الباب الثانى من كتــاب مرزبان نامه تحت عنوان العبد التاجر لتقدم صــورة واضحة عن المعتقدات والطقوس فى الحياة الاجتماعية للبشــر البدائيين والتى تختفى فى ثنايا هذه الحكاية مع إعادة النظر فى رموزها لتقديم تفســير دقيق عنها. وتحاول الباحثة فى هذه العجالة تتبع الفرضيات التالية:

-إن حكايــة العبد التاجر وثيقة الصلة بأســطورة أدونيس وهــى انعكاس للروح النباتية وربّ الغلات.

-إن حكايــة العبد التاجــر ذات نموذج يتبع نموذج النظــام الاجتماعى المبنى على الأباعدية فى الزواج.

-تتضمن حكاية العبد التاجر رحلة فى الزمان من عهد عبادة الأرواح إلى عهد التوحيد.

سوابق البحث وخلفياته

لقــد أولى العلماء منذ أواخر القرن التاســع عشــر الميلادى -بعــد التطورات التى شــهدتها العلوم وبخاصة علم النفس والانتروبولوجيا-موضوع أســلوب حياة الإنسان البدائى اهتماماً كبيراً مركزين على الأساطير بنظرة جديدة.

كما لعــب علماء من مثل مانهارد، وتيلور وفنت، وماكس مولير، ودوبويى، وفريزر، وفرويــد، ويونغ و... دوراً كبــيراً على هذا الصعيد. وقد كان لكتــاب "الغصن الذهبى" مــن تأليف فريزر الأثــر البالغ والمهم فى هذا المجال ويمكن اعتبــاره إلى جانب كتاب الطوطم والمحرمات لفرويد المحاولات الأولى فى مثل هذه الدراسات. والجدير بالإشارة أن الأســتاذ الفاضل الدكتور ســيد محمد صاحبى قد نشر مقالاً فى صفحتين تحت عنوان "انعكاس طقوس قتل الملك فى مرزبان نامه" مســتفيداً من كتاب الغصن الذهبى، حيث

أشار فيه إلى حكاية العبد التاجر. غير أن هذه الدراسة تحاول تسليط الضوء على جميع القضايا الموجودة في حكاية العبد التاجر بالإضافة إلى الموضوع الذي أشارت إليه الدراسة الآنفة الذكر. كما تحاول تفسير أحداثها تفسيراً يعتمد على تلك الطقوس لتعليل رموزها بعد معرفة النماذج القديمة الاجتماعية السائدة على أجوائها. ولم تعثر الباحثة على أي أثر بحثي آخر متصلٍ بهذه الحكاية وسائر حكايات مرزبان نامه. وقبل الولوج إلى هيكل البحث أرى من الضروري توضيح مصطلح "الروح النباتية" الذي سيواجهه القارئ في ثنايا هذه الدراسة مرات عديدة.

إن المراد بالروح النباتية هو الرب الذي كان يمثل في معتقدات الإنسان البدائي الخصوبة والنمو. فهو عامل النمو والاخضرار في النباتات والمدار الذي تدور عليه الطبيعة. وهو الإله الذي ترتبط حياته بحياة جميع الكائنات من البشر والحيوانات. إن مصطلح الروح النباتية يرادف في هذا المقال مصطلحات من قبيل: إله النمو وإله الغلات وإله الطبيعة وروح الغلات.

الحضارة والأساطير

تنشأ الحضارات وتزول بعد ذلك بزوال أو تغيير العوامل المؤدية إلى ظهورها غير أن زوال أية حضارة لا يعني بالضرورة زوال جميع آثارها ومظاهرها حيث إنها تترك بصماتها الخفية والظاهرة. ويحوي التاريخ الكثير من الإشارات والدلالات الظاهرة عن الحضارات السابقة كما أن الدلالات الخفية لتلك الحضارات تظهر في الأقوال والآداب والأساطير عند مختلف الشعوب.

تتضمن الأساطير الكثير من المؤشرات الخاصة بالحضارات البشرية القديمة من مثل الدين والسياسة والتجارة والأخلاق والتقاليد والسنن و ... في صورة الرموز، حيث يمكن للباحث أن يميط اللثام عن رموز وأسرار الأساطير عبر معرفة التجليات الحضارية والثقافية القومية الزائلة والمندثرة لدى الشعوب. وإن عملية معرفة الحضارات القديمة هذه تستخدم الأساطير ذاتها إلى جانب سائر القرائن من قبيل المعالم الأثرية لإعادة النظر في أمر تلك الحضارات وإن للعملية هذه اتجاهين اثنين دون أن تقع أسيرة

الحلقات المفرغة.

«إن القسم الأعظم من الأساطير يحتوى على معان عميقة كانت فى أساسها ذات أبعاد حقيقية واجتماعية ثم انتقلت إلى أفواه الناس وعقولهم إثر الأعمال البطولية لبعض الأشخاص لتضاف عليها أشياء لاحقاً.» (رضى، ١٩٦١م: ٢/٧٠٥)

إن القطيعة التى تشهدها الأفكار البشرية اليوم عن جذورها الطقوسية والاعتقادية الماضية قد حوّلت إيمان الماضى إلى خرافات اليوم وجعلت سلوك القدماء مجهولة مفعمة بالأسرار، فما يبدو اليوم خرافة كان يظهر فى عين القدامى الإيمان والصدق الحقيقيين. وما نعتبره اليوم رمزياً ومفعماً بالأسرار فى الأساطير كان أسلوباً للحياة الاجتماعية للإنسان فى يوم من الأيام. والتدقيق فى المعتقدات وإعادة النظر فى الحضارات لمعرفتها ولمعرفة أسلوب حياة البشر البدائيين من شأنه أن يكشف الأسرار عن الأساطير ليقود العقول الباحثة عن الحقيقة من الرموز إلى الحقيقة وإلى زمن لا يعدّ فيه العالم الأسطورى أسطورة بل هو عبارة عن نظام اجتماعى حقيقى حيث تتحول المعتقدات الخرافية فيه إلى الحقيقة المطلقة والإيمان الصادق.

عبادة الطبيعة وعبادة الأرواح

كانت الصلة وثيقة بين أسلوب حياة الإنسان القديم ومعتقداته ودينه وظروف بيئته. فقد اختار آلهته الأولى من بيئته وأسس أسلوب حياته وتعريفه عنها على ذلك الأساس «كانت الأساطير والأديان البدائية نتيجة الاختبارات الفكرية الأولى للبشر فى محاولة منه لمعرفة الظواهر الطبيعية وتوضيحها. وهى نتيجة الخوف أو الحيرة الناجمين لدى الإنسان البدائى من التغيرات والتطورات فى الظواهر الطبيعية. كانت آلهة الإنسان البدائى والظواهر الطبيعية وثيقى الصلة فيما بينهما. فعلى سبيل المثال لم تكن آلهة اليونان سوى تصورات عن العناصر الطبيعية ومظاهرها.» (المصدر نفسه: ٢/٤٠٧) إن تأثير الطبيعة الكبير على مصير الإنسان الضعيف الحائر فى الماضى قد دفعه إلى اعتبار عناصر الطبيعة آلهة وأرباباً. ولعل ذلك ما دفع لوكريتوس الفيلسوف الرومانى يعتقد أن: «الخوف هو الأم الأولى للآلهة.» (ويل دورانت، ٢٠١٢م: ١/٧٢)

أضفى الإنسان عبر نزعته الأرواحية على كل عنصر من عناصر الطبيعة روحاً واعتبرها بين حين وآخر محور الكائنات وفضّلها على الآخرين بجعلها آلهة واقتربت مفاهيم عبادة الأرواح وعبادة الطبيعة فى ذهنه وتحولت إلى مفاهيم مشتركة متقاربة.

عبادة الأرواح فى حكاية "العبد التاجر"

إن التفسير الذى كان يقدّمه الإنسان البدائى عن الآلهة الأولى "العناصر الطبيعية" تجلى فى جزء كبير من الأساطير وسيتسنى تفسير هذه الأساطير إذا ما تمت إعادة النظر فى هذه التفاسير لمعرفتها بالكامل. إن حكاية "العبد التاجر" فى كتاب مرزبان نامه تمثل العلاقة بين الروح النباتية ومبدأ الطبيعة وتفسير هذا المعتقد فى الحضارات الزائلة والثقافات القديمة. بناء على هذا المعتقد فإن الحياة تنبنى على محور مبدأ نباتى يدعى رب الغلات أو الروح النباتية. إنه الرب الذى يعتبر روحاً أو حياة لجميع النباتات ويمثل زواله أو حياته زوال الحياة أو استمراريتها وقد تبلور بمرور الزمن بصورة رمزية فى أسطورة أدونيس.

الروح النباتية أو رب الغلات

«كانت الروح النباتية تمتاز بقدرتها السحرية على إخصاب الأشجار وإنبات المزارع والحقول لذلك يبدو أن حياته كانت غالية وعزيزه على عابديها وكانت هناك على الأرجح محاذير أو محرمات للحفاظ عليها.» (فريزر، ٢٠١٣م: ٣٣٢)

لا يستبعد أن يكون الاعتقاد بالمبدأ النباتى للحياة و"ربّ الغلات" مرتبطاً بفترة ارتبطت فيها حياة الإنسان بالزراعة والنباتات ارتباطاً وثيقاً. عندما كان زوال النباتات يمثل تهديداً حقيقياً لحياة الإنسان. كما يبدو أن مصدر هذا المعتقد كان على الأرجح المناطق المعتدلة جغرافياً التى تعتبر فيها تغيرات الفصول وتأثيراتها ملموسة جداً على الحياة. وعلى الرغم من تأثير هذه التغيرات على جميع عناصر الطبيعة مثل الحيوانات أيضاً إلّا أن العقل الإنسانى توجّه نحو النبات وتركزت ميزة الأرواحية لديه على النباتات والغلات وتصورات الرب فى وجود النباتات، ذلك الربّ الذى يمثل الروح فى النباتات ويعدّ سبباً لنموها بل هو السبب للحياة الطبيعية والحياة ككل. ولا

يخفى أن الأرواحية وهى من الأجزاء الأساسية للدين البدائى تعد الأساس الذى كان يجعل الإنسان البدائى يرى فى كل كائن حى روحاً أو ربّاً أو قوة مليئة بالأسرار. والذى يدعـى روح الطبيعة أو رب الغلات وهو مبدأ الحياة ومحورها ومنبعها، وكان الإنسان البدائى يفسر الحياة ويعللها بناء على ذلک تفسيراً يعتمد نظاماً نباتياً. واستناداً إلى هذا التفسير فإن الطبيعة تموت فى كل شتاء وتولد من جديد فى فصل الربيع. إن ولادة الربيع تعـنى ولادة الحياة التى تنبت معها النباتات أى أهم عامل للحياة. ويختفى عامل الحياة هذا داخل "روح الطبيعة" التى تدعى "الروح النباتية" أو "رب الغلات".

الروح النباتية والسحر الهوميوباتى "سحر المحاكاة"

إذا نسـيت الطبيعة الخصوبـة والولادة ومات رب الغلات عند الشـتاء وتأخر عن البعث فإن الحياة يدركها الفساد. وهنا يأتى دور الإنسان لأداء واجبه وهو التوسل عبر مناسک تضمن حياة النباتات وحياة الكون فى نهاية المطاف. «إن الإنسان بعد أن شبه المصدر نفسـه بالنباتات حاول من خلال تنفيذ بعض الأعمال على المصدر نفسه إجبار الطبيعة على القيام بتلک الأعمال.» (رضى، ١٩٦١م: ٢/٥٣٢)

لذلک فإن على روح الغلات أن تموت كل عام بشكل رمزى وأن تحيا بعد موتها مرة أخرى لتذكّر الطبيعة بأن لا تنسى هذا البعث. إن هذا التذكير الذى كان أحد أهم أدوات الإنسـان البدائى العملية للتصرف فى الطبيعة والكون ليس إلّا السحر "الهوميوباتيكى" أو "سحر المحاكاة".

«عندما صنع الإنسـان البدائى المصدر نفسـه عالماً مليئاً بـالأرواح دون أن يعرف ماهيتها الحقيقية ونزعاتها حاول بعد ذلک اسـترضاءها وتسـتمدها فى شؤونه وبذلک أضيف على الأرواحية الخاصة بالأشياء التى هى أصل أصول الدين البدائى عامل آخر هو السحر.» (دورانت، ٢٠١٢م: ١/٧٨)

كان الإنسان البدائى يرى أن جميع نظام حياته يتبع مجموعة من الأسباب والمسببات ليـس لها فى عقل الإنسـان المعاصر وعلمـه أى مكان ولا أى تبريـر. إذ كان يتصرف بواسطة مجموعة من الأعمال السحرية فى هذه الأسباب والمسببات أو كان يقوم بتسريع

النتائج المترتبة على علاقات الأسباب والمسببات هذه. لقد كانت مجموعة أعماله هذه إما سلبية ومستمدة من المحرمات أو كانت إيجابية بقوة السحر.

«إن السحر هو النظام المزور لقانون الطبيعة كما أنه دليل الاتصال الخادع. إذا ما درسنا المبادئ الفكرية التي ينبني عليها السحر لوجدناها تنقسم إلى قسمين على الأرجح:

الأول: إن لكل شئ يصنع ما يماثله وبعبارة أخرى فإن كل مسبَّب يشبه السبب الذي صنعه. والثاني: هو أن الأشياء التي اتصلت فيما بينها سابقاً ستظل مؤثرة على بعضها بعض من بعيد حتى بعد انقطاع هذا الاتصال. ويدعى الأول قانون المماثلة والثاني هو قانون الاتصال أو قانون العدوى.

يستنتج الساحر من قانون المماثلة بأنه يمكنه إيجاد أي مسبّب بمحاكاته وتقليده فقط ويستنتج من الثاني بأنه عندما يقوم بتصرف ما تجاه شئ مادي فإن ذلك سيترك أثراً مماثلاً على الشخص الذي كان على اتصال مع ذلك الشئ في يوم من الأيام. إن منطق الساحر هو الاستخدام الخاطي لتداعي المفاهيم إن السحر الهوميوباتيكي يحمل هذا الفهم الخاطي وهو أن الأشياء التي كانت على صلة ببعضها البعض في زمن ما ستظل على اتصال فيما بينها دوماً.» (فريزر، ٢٠١٣م: ٨٧-٨٨) إن السحر المبني على المماثلة يدعى سحر المحاكاة أو الهوميوباتيك[1]. فعندما يتم وخز هيكل دمية بالإبرة لإيذاء شخص معين وسلبه الراحة أو عندما يتم ربط خيط بعدة عقد لمنع حظّ شخص معين من النهوض، فإن هذا السحر من هذا النوع ولكن السحر المبني على الاتصال هو ما يدعى السحر المعدي ويتم تنفيذه بطريقة أخرى ومثاله القيام بأعمال معينة على ظفر شخص أو شعره للتأثير عليه هو. كان الإنسان البدوي يتصور أن بلوغه لمراميه في الطبيعة يتطلب منه القيام بتمثيل ذلك الشئ على شكل المحاكاة "السحر الهوميوباتيكي" ليتكرر أصله بشكل طبيعي في الطبيعة «كان الإنسان البدائي عند الجفاف وشح المطر يقوم ببعض الأعمال التمثيلية الدالة على نزول المطر ظناً منه أن الطبيعة ستحاكيه ويبدأ المطر بالنزول. كما كان يظن أن جعل أوراق الأشجار والنباتات كزينة على جسده

1. Homeopthic.

سـيجعل الأرض تخرج من حالة الجفاف وتبدأ بالحركة الربيعية والخصب والولادة. كما كان يفكر أن قتل الشـتاء ودفنه سـيؤدى إلى انقضاء فصل وحلول فصل آخر ويكون هو المساعد على ذلک.» (رضى، ١٩٦١م: ٣/٧٩٣) «إن زوال الحياة النباتية فى الشتاء كان فى رأى الإنسـان البدائى عبارة عن فتور الروح النباتية ظناً منه أن هذه الروح قد أدركتها الشـيخوخة والبلى لذا فإن من واجبه أن يقوّيه ويجدده بقتله وإعادة ولادته فى جسـد أكثر حيوية وشـباباً لذا فإن قتل مندوب "روح الغلات" فى الربيع مع إحيائه فى شكل إنسان أكثر حيوية وشباباً كان وسيلة لتقوية وتسريع وتيره نمو النباتات.» (فريزر، ٢٠١٣م: ٣٣٨)

الأروح النباتية وحكاية العبد التاجر

فى جانـب من هذه الحكاية يتحول العبد إلى ملک ولكنه يدرک شـيئاً فشـيئاً بأنه سيقتل بعد عام فقد مرّ بأرض كان الناس فيها يختارون كل عام شخصاً غريباً للملک ثم يقتلونه بعد مضى عام ليجدوا بعد ذلک خليفة له. إن قتل الملک وظهور خليفة له يرمزان إلى الطبيعـة فـإن هذا الملک يمثل فى واقع الأمر ملک الطبيعة الذى يعتبر قتله واختيار خليفة له إشارة إلى انقضاء فصل وحلول فصل آخر محله.

إنه الروح النباتية أو ربّ الغلات الذى يموت ليبعث من جديد فى جسـد أكثر شباباً ونضـارة. إن التحول التدريجى للأرواحية إلى عبادة الآباء والأجداد وتبلوره فى وجود الإنسـان قـد خلق آلهة كما أن تدخـلات مثيل الإله هذا فى جميع الشـؤون الروحانية والاجتماعيـة قد تمكنت من إيجاد تقـارب بين مفاهيم مثل الرب والإنسـان والملک. كان الملـک رباً يحكـم الأرض وينظّم فى الوقت ذاته نظـام الطبيعة والكون. لقد كانت له سـلطتان إحداهما دينية والأخرى سياسـية. «إن فكرة الإنسان- الرب أو الإنسان المتمتع بقوة ربّانية تعود فى الأساس إلى العهود التاريخية الأولى للدين حيث كان الرب والإنسان موجودين من طراز واحد. لقد كان لهذه الآلهة فى بعض الأحيان استخدامات روحانيـة بحتة فقط وكانت تظهر فى أحيان أخرى قدرة سياسـية عظيمة فهى كانت فى تلک الحالة إلها وقائداً وملكاً فى الوقت المصدر نفسه.» (المصدر نفسه: ١٣٢)

إن الروح النباتية أو رب الغلات قد احتفظ باشتراكاته الربانية مع الإنسان وكان يتجسد فى وجود الإنسان- الرب الذى هو الملک، إنه الملک وهو رب النمو وإن قدراته على اتصال مباشر مع قوى الطبيعة إن هذا التفسير النباتى الذى يعد أحد أهم نظريات فريزر يستطيع تعليل الماهية العامة لهذه الحكاية. وهنا لا بأس من إيراد بعض الحكاية ليتم تطبيق وتفسير تفاصيلها بناء على تفاصيل هذه النظرية وآراء سائر العلماء.

"نبذة عن حكاية العبد التاجر"

قيل إن تاجراً كان له عبدٌ ذكى وفطن، حسن الحظ ... قال له التاجر ذات يوم: أيها الغلام لو أبحرت مرة أخرى وعدت لأغنيتک من أموالى ... لقد شحن الخادم السفينة وركبها ... لقد بدأت الأعاصير بالهبوب من كل صوب وقلب السفينة ... وغرقت السفينة وجميع ما فيها فى ورطة العدم لكنه وصل إلى سلحفاة بحرية وتعلق بها وركب على ظهرها حتى بلغ بها جزيرة وجد فيها بساتين كثيرة من النخيل ... سار عدة أيام وليالى حتى وصل إلى مدينة .. لقد وجد خلقاً كثيرين خارجين من المدينة ... كانت أصوات الطبول والمزامير قد دوت فى آذان السماء ... تقدموا نحوه وحيوه وقبلوا الأرض أمامه كالعبيد ... وقالوا له جميعاً: أيها الملک أنت الملک ونحن جميعاً عبيدک. أنت تأمر ونحن ننفذ أوامرک لينعم الملک والعرش بوجودک ... فجلس على العرش ... وأعطى كل شخص منصباً .... لقد اختار أحد المقربين منه ... وجعله متفوقاً على جميع أقرانه ... ودعاه يوماً ... وسأله ... أريدک أن تخبرنى عن الحقيقة ... فقال له: أيها الملک اعلم أن أحداً يأتى من هذا الجانب فى كل عام فيحضرونه كما أحضروک ... وعندما يحكم عاماً واحداً ... يأخذونه شاء أم أبى إلى ضاحية هذه المدينة حيث إن فيها بحراً هائلاً يحول بين المدينة والصحراء فيأخذونه إلى تلک الصحراء ويتركونه كالبهائم الحائرة يهيم على وجهه ويترک هناک فى قلق واضطراب.

خلعوا عليه وزينو ه ومرّ فى عِزّ ورفعة
وكذاک يفعَلُ بالجزو رلنحرها فى كل جمعة

(الوراوينى، ٢٠٠٥م: ١٠٤-١١٢)

وهنا يطرق الملک برأســه متأملاً يبحث عن حل للمشــكلة ويرى أن الحل الوحيد هو الاســتعانة بهذا الشــخص الذی دلّه على الأمر واختيار مجموعة كبيرة من الصناع فی تلک الديار وإيفادهم إلى تلک الصحراء لإنشــاء العمارات الكثيرة فيها وتوفير ما يتطلبه الإنســان للعيش وإعمار أراضی الصحراء بإيصــال المياه إليها حتى يتمكن من مواصلة حكمه على الناس فی الصحراء بكل راحة وهدوء عندما يتم عزله من ملكه إذ إن تلک الصحراء تكون قد تحولت إلى أرض عامرة.

لقــد انقضى عام على ملكه وانتهى حكمه: «فی ذلک اليوم الذی كان يصادف نهاية السنة اجتمع الناس بباب القصر كعادتهم لعزله من العرش ... وأخيراً أخذوه وأجلسوه فی الســفينة وأوصلــوه عبر البحــر إلى الصحراء. عند ذلک قدم الخادمون المســتعدون لاستقباله والذين كانوا يترقبون قدومه واستقبلوه فنزل بذلک المكان مرتاح البال قرير العين ليبلغ السعادة فی متنزهات تلک الديار.» (المصدر نفسه: ١١٨)

وفی نهاية الحكاية نجد القاص يســتنتج منها نتيجة تمثيلية معتقداً أن لهذه القصة بعداً تمثيلياً وأن رمز هذه الأســطورة موضوع تربوی إذ إنها تعظ الإنســان بأن الدنيا مزرعة الآخرة وأن الفائز هو من لا ينشغل بملذات الدنيا ويعلم أن أفراح هذه الدنيا عابرة فهو يعمل بكل ذكاء على إعمار آخرته.

«والآن أيها الأولاد استمعوا وركزوا على تفهم رمز هذه الحكاية واعلموا أن ذلک الغلام الذی جلس فی الســفينة هــو كالطفل داخل الجنين ... وأن غرق تلک الســفينة والوصول إلى تلک الجزيرة وبلوغ المدينة واســتقبال جماعة من الناس له إشــارة إلى المشــيمة التی هی مقر الطفل فی بطن الأم عند الوضع ... فعندما يأتی الإنســان إلى هذا العــالم يقــوم بتربيته ... الكثيرون من الوالدين والمرضعــات ... إذا كان من نصيبه بلوغ السعادة السرمدية ... كما كان من نصيب ذلک العبد فإنه سيفكر ملياً بأن على الذهاب يوماً من هذا المكان ... فلا يفتأ يعمل جاهداً لبناء المنزل الذی ســيحتاج إليه فی الدار الآخرة ولا يدخر جهداً لذلک ويعمل على تقديم ذخائر الســعادة الأبدية إلى أن يحين أجله ويؤخذ من دار الفرار ... إلى تلک الصحراء التی هی عبارة عن الآخرة.» (المصدر نفسه: ١٢٢)

أجزاء الحكاية وأحداثها

تنقسم هذه الحكاية إلى قسمين ومجموعة من الأحداث فى كل قسم وهى قابلة للتفسير فى موضعها.

القسم الأول

١. هناك عبد أبحر بعيداً عن وطنه ٢. تنهدم سفينته ويتمكن هو بكل جهد من الوصول إلى جزيرة ٣. إن الجزيرة خضراء مليئة بغابات النخيل ٤. يستقبله أناس بحفاوة ويختارونه ملكا عليهم ٥. يتم عزف الناى والطبول والمزامير عند استقبالهم له ٦. إنهم ينوون قتله بعد عام من الحكم ٧. يأخذه الناس إلى ذلك البحر وعبره يتم نقله إلى صحراء قاحلة ويتركونه هناك ليقضى ويبحثون عن ملك جديد ٨. يطلع العبد بذكائه على القصة ويفكر فى حل ينتهى إلى نجاته.

القسم الثانى

١. يقوم القاص بعد نهاية القصة بتقديم تفسير عنها.

٢. إن تفسيره تمثيلى يستفيد فيه من معرفة علاقة الشبه وبعبارة أخرى فإنه يرى القصة كلها تشبيهاً تمثيلياً ٣. إن تشبيه التمثيل هذا يتم توظيفه فى خدمة موضوع دينى مهم أخلاقى يتأسس على الفكرة المشهورة القائلة بأن الدنيا مزرعة الآخرة وهنا نورد بعض التفاسير حول أحداث هذه القصة.

وجوب قتل الملك

لقد مر آنفاً أن الملك أو الإنسان- الرب هو مندوب الروح النباتية أو رب الغلات المصدر نفسه فعلى أساس قانون السحر الهوميوباتيكى فإن قتله واختيار خليفة له عامل من عوامل تغيير الفصول وقدوم الربيع ونمو النباتات ولكن السؤال الذى يطرح المصدر نفسه هو أنه لماذا على ملك الطبيعة هذا أن يقتل؟ لماذا لا يترك ليموت ميتة طبيعية ليخلفه شخص آخر؟ لقد كان الجواب الذى توصل إليه فريزر عبر دراسة القرائن الكثيرة التى حصل عليها حول هذا التقليد فى أماكن متعددة من الأرض هو أن

قتل الملک کان محاولة لمنع نقص الخصب والقدرة على الولادة. لابد من قتل الملوک فی ذروة الشباب والصحة والقوة لتنتقل قواهم قبل الضعف إلى شخص أکثر شباباً وقوة. «إن البشر البدائيين كانوا يعتقدون أن صحتهم بل وصحة العالم مرتبطتان بالإنسان- الرب هذا أو التجسيد الألوهی عبر الإنسان. لذلک فإنهم كانوا يراقبون صحته لأجل صحتهم. غير أن أية دقة مهما كانت كبيرة لن تتمكن من منع الشيخوخة والضعف والموت للانسان- الرب. فإذا مات الإنسان- الرب ميتة طبيعية فإن ذلک يعنی عند البدائيين أن روحه قد تركت الجسم بإرادتها ولن تعود بعد ذلک أو المعتقد الأكثر رواجاً هو أن الشيطان أو الساحر هما اللذان أخرجاها من جسده وجعلاها حائرة على أقل تقدير. كما أن الموت الناجم عن المرض يعنی أن الروح تكون قد تركت الجسم فی أسوأ مراحل الضعف الجسدی فإذا انتقلت إلى جسد جديد فإنها سترافقه بالضعف والفتور لتواصل حياتها على هذه الحالة بينما كان اعتقاد الناس يقضی بأن قتله يضمن لهم فی المرحلة الأولى السيطرة على روحه عند الهروب ويمكنهم نقلها إلى خليفة مناسب وفی المرحلة الثانية فإن قتلهم له يعنی أنهم سبقوا ضعف قواه الطبيعية مما يعنی أن زوال الإنسان- الرب لا يؤدی إلى زوال العالم.» (فريزر، ٢٠١٣م: ٢٩٥)

إن الاعتقاد السائد هو أن الروح النباتية يجب ألا تموت وألا يدركها الضعف والبلى لذلک فإن الإنسان- الرب مادام قادراً على أداء واجباته الخطيرة فإنه يجب أن يبقى على مسؤولينه.

لقد أثبتت دراسات فريزر أن تحديد الأقوام البدائية للزمن الذی تنتهی فيه صلاحية الإنسان- الرب لمواصلة الحكم كان مختلفاً. فهناک من كانوا يقتلونه بمجرد ظهور الشعرة البيضاء الأولى على رأسه وكان البعض الآخر منهم لا يقتلونه مادام قادراً على الدفاع عن المصدر نفسه وعندما كان يظهر شخص قادر على قتله فإن منصبه كان يتحول إلى قاتله. غير أن أكثر النماذج تشير إلى فترة محدودة من الحكم للملک. إن الزمن المحدد هو ذلک الزمن الذی كان يعتقد الإنسان البدائی أن القدرة على حفظ الروح الالهية فی وجود الإنسان- الرب أو الرب- الملک ممكنة حتى نهايتها. ويبدو أن تحديدهم لهذا الزمن الخاص حسب معتقداتهم مرتبط بفترة زمنية لدورة من الكمال فی الحياة.

«إن الملک أو الكاهن السماوى مجبر على البقاء على الحكم إلى الوقت الذى يظهر فيه نقص جسدى فى ظاهره أو علامة ظاهرة من الضعف والمرض أو الشيخوخة. إن ظهور أى ضعف إشعار بأنه لم يعد قادراً على أداء مهامه الإلهية. و يبدو أن بعض الأقوام كانت لا تنتظر ظهور أمارات الضعف والشيخوخة وكانت تفضل قتل الملک عند قدرته وفى ذروة حيويته. لذا فقد كانت حددت فترة لم يكن فيها الملک ممنوعاً من مواصلة الحكم وكان لابد من قتله. لقد كانت هذه الفترة فى بعض المناطق جنوبى الهند تستمر لمدة ١٢ عاماً.

وفى العصور السحيقة ما قبل التاريخ كان ملوک بابل وأسلافهم المتوحشة بعد انتهاء عام واحد من الحكم يتخلّون عن الملک وعن حياتهم بالكامل.» (المصدر نفسه: ٣٠٥-٣١٣) إن أبسط تعليل لتحديد فترة عام واحد هو الإشارة إلى أكثر التعليلات انسجاماً مع الطبيعة وهى نهاية دورة كمال للفصول الأربعة. كما أن معتقدات البشر البدائيين حول العدد ١٢ جديرة بالاهتمام. فهو العدد الذى يتميز بالتقديس على خلاف العدد الذى يليه. «لقد كان العدّ فى بداية الأمر يتم عبر أصابع اليد ومن هنا ظهرت الأعشار. فعندما استطاع الإنسان فهم معنى العدد ١٢-ولعله كان بحاجة إلى فترة من الزمن للوصول إلى ذلک- أدركه الكثير من السرور إذ إنه وجد عدداً قابلاً للقسمة على خمسة إلى ستة من الأعداد الأولى وبذلک دخلت الأعشار منذ ذلک الحين مبنية على العدد ١٢ فى الحساب. إن العدد ١٣ ليس قابلا للقسمة على أى عدد خلافاً للعدد الذى يسبقه ولذلک فقد تشاءم به الناس وكرهوه.» (دورانت، ٢٠١٣م: ١/٩٦)

تتويج شخص غريب ملكا

لقد كان مفهوم الملک المزوج بمفهوم الرب يضع على عاتق الملک مسؤوليات صعبة ومنهكة فلم يكن الملک مستبداً بالمفهوم الذى نعرفه اليوم إذ كان الملک يعيش لأجل ديمومة حياة الكائنات الحية وكان يحتاج إلى المراقبة الدقيقة إذ إن قدرته على التصرف فى الكون والطبيعة كانت تتطلب منه أن يخضع جميع تصرفاته للمراقبة الشديدة. «إن أى تصرف للملک -حركة رأسه- أو رفع يده- كان يترک تأثيراً على الطبيعة وكان

مـــن الممكن أن يثيرها.» (فريـــزر، ٢٠١٣م: ٢١٥) لذا فإن جميع أعماله وحركاته كانت تخضع للحظر الشـــديد وكان هذا الحظر على حركاته تتم مراقبته بشـــكل جاد بواسطة عابديـــه ومن كانـــوا يراقبونه بصورة مشـــددة. فهو كان ممنوعاً من وضـــع رجليه على الأرض كما كان محظوراً عليه أن يرى أو يرى ومن ذلک منع -إشـــراق الشـــمس على رأســـه- منع حلق لحيته أو ظفره منع النوم ومنع الملامسة أو منع ملامسة أحد إياه و ... إن هـــذه الأنواع المتعددة من الحظر هی ما يصفه فرويد بمحرمات الملک. «إن محرمات المراســـم الحكومية فی ظاهرها تعكس تجليات أعمق الاحترامات كوسيلة لتوفير الأمن الكامل للحاكم غير أنها فی واقع الأمر عقاب يتحمله الحاكم لعلو شأنه.إن شدة وقسوة أحكام المحرمات قد أدتإلى نتيجة مهمة تاريخياً وهی أن الرغبة فی بلوغ الحكم قد زالت بالكامل.» (فرويد، ١٩٧٢م: ٧٣) إن عدم الرغبة هذا الذی أدی إلی زوال الحياة تحول إلی عامل فيما بعد ليتم تنصيب الملک رغم إرادته ويفرض عليه هذا المنصب فرضاً.

«فی بعـــض القبائل الأفريقية كانـــوا يلقون القبض على من يريـــدون تعيينه كخليفة للســـلطان أو يربطونه بالحبال ويراقبونه فی دار الأصنام ويستمرون فی حبسه حتی يعلن عـــن اســـتعداده لقبول هذا المنصب ويعـــترف به.» (المصدر نفســـه: ٦٨) وكانت إحدی الحلول تعيين الغرباء والأجانب ومن لا يعرفهم أحد لهذا المنصب. «كان الملوک الأوائل مـــن الأجانب الذيـــن يتم تقديمهم كقرابين للآلهة فی احتفـــالات ضخمة بعد فترة قصيرة من الحكم. إن الامتناع عن قبول منصب السلطان كان يتبعه عقاب شديد جداً مما أدی إلى أن تقبل أكثر القبائل بتســـليمه إلى الأجانب.» (المصدر نفســـه: ٧٤-٦٨) «لقد صوّر ســـرفانتس فی روايته "دون كيخوتی" حال إنسان غريب غافل عن كل شئ يجد المصدر نفســـه فجأة فی مواجهة القدر ويصبح ملكاً ومن ثم كان يتعرض لأسوأ الأحداث وأكبر المشـــاق والصعاب التی عرضهـــا فی قالب فكاهی رائع.» (راجع ســـرفانتس، ١٩٧٠م: ٢/١٠٩٣) غير أننا نشـــاهد فی الأساطير والقصص القسم الأول من هذه الطقوس دون ذكـــر نهايتها المخيفة. ففی الأســـاطير الإيرانية نواجه نماذج من هـــذا القبيل حيث إن البطـــل عندما يتوجـــه نحو مكان معين لإنجاز عمل ما فی طريقة فی الجبال أو الصحاری يبلغ مدينةويختاره الناس فـــوراً ملكا عليهم.«ففی منظومة "همای وهمايون" لخواجوی

كرمانى نرى أن هماى الأسير فى سفينة سمندون الزنجى التى تعرضت بدورها للأعاصير الشديدة مما أدى إلى غرق سمندون وأصحابه غير أنه يتمكن من الخلاص بتلك السفينة المحطمة ويبلغ جزيرة خضراء ويبدأ فيها بالسير ويواصل سيره فيها فى اليوم التالى إذ يواجه عدداً من الفرسان الذين يبحثون عن ملك لبلادهم بعد وفاة ملكهم وكان من تقاليدهم أنهم يذهبون إلى الصحراء ويختارون أول شخص يواجهونه ملكاً لبلادهم وبذلک يتحول هماى إلى ملک لتلک البلاد.» (راجع خواجوى كرمانى، ١٩٦٩م: ٤٥-٤٢)

تتويج العبد ملكاً

إن أسطورة حاكم مروج معبد "نمى" الذى تركزت حوله دراسات فريزر عبارة عن أسطورة كاهن فى منصب السلطان. لقد خلف هذا الكاهن الملک الذى قتله وكان من يستطيع قتله سيتحول إلى ملک أيضاً. والطريف فى الأمر أن الوحيد الذى كان يسمح له بهذا الصراع من أجل بلوغ الحكم كان عبداً هارباً. «كان يجب ألا ينكسر غصن من أغصان المعبد وكان يسمح لعبد هارب فقط بكسر أحد الأغصان -إذا استطاع ذلک- وكان نجاحه فى هذا الأمر سيمكّنه من أن يواجه كاهن المعبد وينازله فإذا تمكن من قتله أصبح حاكما على تلک المروج بدله.» (فريزر، ٢٠١٣م: ٧٤)

«كما أن من كان يريد أن يصبح كاهنا فى معبد آرتميس كان عليه أن يتغلب على منافسه فى الصراع وجهاً لوجه وكان يمنع الناس من الأحرار المشاركة فيه إلا العبيد الهاربين من أسيادهم.» (المصدر نفسه: ٢٥) كان على خليفة الملک أن تتوفر لديه شروط خاصة وأن يثبت جدارته عبر اختبارات تتطلب الشجاعة والقوة القتالية التى هى من أمارات الصحة والقوة الجسدية. إن السبب فى ضرورة اجتياز الاختبارات الجسدية الصعبة واضح تماماً. كان على العابدين أن يتأكدوا من صحة ملكهم وقدراته الجسدية لأداء المسؤولية الكبيرة الملقاة على عاتقه. «إن الحكام المقدسين كانوا يمثلون المندوبين الأحياء للآلهة وكان يجب أن يقتلوا على يد رجل ذى عزيمة كبيرة والذى كان قادراً على إثبات أحقيته فى الألوهية والحكم المقدس بقوة الجسد بواسطة السيف.» (المصدر

نفسه: ٢١٢) غير أن تبرير كون القاتل عبداً هارباً يبدو أنه راجع إلى أمرين الأول مسؤولية الملك التي لم يكن أحد ليقبلها والثاني هو مفهوم الرق في العهود القديمة. لم يكن العبيد خدماً قبيحي المنظر ضعافاً أشقياء فحسب، لقد كان المصارعون الرومان عبيداً أيضاً وكان ذلک هو السبب الذي يدفعهم إلى تحمل التدريبات الشاقة الخاصة بالقتال ونيل مهارات الدفاع الفردي وكان القانون الوحيد في حياتهم التي كانت وسيلة لترفيه الملوک الرومان هو "اقتل لكي تعيش". إن قصةسبارتاكوس خير شاهد على هذا الأمر لذا فإن أي عبد لم يكن يصلح لبلوغ منصب الكاهن لكنه كان عبداً ذا قوة جسدية عالية ومهارات قتالية خارقة وذكاء خارق أيضاً يمكّنه من الهروب من مدرسة المصارعين التي كانت خاضعة للمراقبة الشديدة ولأن هذا الهروب كان يتبعه عقاب الموت إذاً فإن فترة من الحكم في أرض أخرى كانت تمثل له فرصة جديدة. إن هذا الهروب من الهلاک وتولي الحكم الطقوسي في بلاد أخرى مشهود في أسطورة ديانا أيضاً. «إن هروب العبد إعادة انعكاس لهروب "اورست" وكان صراعه مع الكاهن يرمز إلى الضحايا الذين كان يتم تقديمهم للإله "ديانا" في عصور سابقة فحسب هذه الأسطورة فإن بطلاً يدعى "اورست" سنّ عبادة "ديانا" في "نمي" فقد هرب بعد قتل الحاكم إلى إيطاليا مع شقيقته وأخذ معه إلى هناک تمثال ديانا.» (المصدر نفسه: ٧٤)

إن حكاية العبد التاجر أسطورة عبد يصبح ملكاً فهو لم يهرب غير أن ابتعاده عن أرضه يجعل سكان الجزيرة قادرين على تصور الهروب وإن لم يكن مصارعاً رومانياً غير أن اجتيازه للبحر وخلاصه من الأعاصير والغرق يثبت قدراته الجسدية فإن من يتمكن من اجتياز بحر هائج كهذا فهو قادر لا محالة على الاحتفاظ بقدرة الملک المقتدر.

اجتياز البحر

إن العبد يدخل الجزيرة عبر البحر ومن المقرر أن يقاد نحو القتل عبر البحر مرة أخرى ولا بأس هنا من الإشارة إلى البحر ووجود الساحل في تلک الأرض وهي قضية نشاهدها في القصص الأخرى المماثلة. مثل "هماى وهمايون".

إن هذه الدراسة تسعى إلى تقديم تفسير طقوسي عن هذه الحكاية ولكننا لا نرى

بأسا بإشارة إلى التفسير الرمزي لها أيضاً:

فكما ذكر القاص –وفهمه عن هذا الرمز يثير عندنا العجب- فإن تحطم السفينة والسقوط في الماء رمز الولادة والخصب وهو رمز قديم كثر استعماله في قصة داراب في شاهنامه و في قصة موسى وكثير من القصص الأخرى. «مما لا يرقى إليه الشك هو أن وضع الطفل الرضيع في سلة،ما هو إلا عرضاً استعارياً للولادة فالسلة هنا ترمز بالمجاز إلى بطن الأم والماء هو السائل الجنيني ففي كثير من هذه التخيلات نلاحظ أن تصوير العلاقة القائمة بين الأم والأولاد يتم عرضه عبر إخراجهم من الماء أو الخلاص والنجاة منه.» (فرويد، ١٩٦٩م: ٦)

فعلى أساس التحليل الرمزي فإن اجتياز العبد للبحر يعني عبوره من العدم إلى الحياة كما أن عودته إلى البحر يمكن أن تكون رمزاً للعودة من الحياة إلى العدم وإن الذهاب والإياب يمثلان مجموعة الولادة والموت لملك من الملوك أي دورة الموت والبعث لإله الخصب.

غير أن التحليل الطقوسي الذي تهدف الدراسة إلى معالجته وتشكل أساس تفسيرنا هنا فالسباحة واجتياز الماء وتسليم الشخص إلى الماء و ... يعود بجذوره إلى السحر الهوميوباتيكي الذي يسعى إلى التأكد من مستوى هطول الأمطار وتوفير المياه للزراعة. «كان تقليد السباحة أمراً شائعاً في الشمال الأفريقي.» (فريزر، ٢٠١٣م: ٣٩٠)

كما أن تقليد السباحة كان شائعاً في إيران في يوم يدعى "آبان". كما أن مراسم طقوس "أدونيس" الذي سنتحدث عنه لاحقا عبارة عن مراسم تقام بواسطة مفهوم الموت وبعث أدونيس عبر البحر أو النهر.

إن أدونيس الذي يرمز إلى رب الغلات والروح النباتية كانت تقام كل عام بمناسبة موته مراسم العزاء ومن ثم كانت الاحتفالات تقام مرة أخرى بسبب عودته. «كانت النساء يزين تماثيلأدونيس ويقمن بتشييعه في موكب جنائزي كأنهن يقصدن دفنه ثم كن يرمينه في البحر أو النهر ليحتفلن في اليوم التالي بعودته.» (المصدر نفسه: ٣٨٣) وفي طقوس مماثلة كان يتم إلقاء جذع شجرة في الماء بدل تمثال أدونيس. «إن الفارق بين الطقوس على الشكل الأول والثاني هو أن الثاني كانت تظهر فيه الروح النباتية

فى شــكل جذع الشجرة "نبات" أى فى شــكله الأصلى. بينما كان للروح النباتية شكل انسانى فى عبادة "أدونيس". إن موت أدونيس وبعثه يمثلان زوال الحياة النباتية وولادتها الجديدة.» (المصدر نفسه: ٣٩٢)

إن خــروج العبد من الماء وعبوره منه نحو الصحراء للهلاک والموت يشــبه إلى حد كبير قصة أدونيس فهو يمثل الموت والبعث لرب الغلات بالهدف المصدر نفسه أى هطول الأمطار وتوفير المياه الكافية للزراعة والتوســل إلى الســحر الهوميوباتيكى. «لقد كان الإنسان الأولى يعتقد أن المحاكاة تترک التأثيرات التى يريد الوصول إليها لذا فإنه كان يرش الماء ويريد به الحصول على المطر ويشــعل النار ويريد به إشراق الشمس كما أن محاكاته لنمو المحاصيل كانت تجعله يأمل فى وفرة المحاصيل. كذلک فإن إلقاء النباتات أو التماثيل ســحر يمارس للتأكد من كثرة الأمطار ووفرتها.» (المصدر نفسه: ٣٩١) كما أن الملــک كان يجب أن يتمتع بقوة الخصب وإنزال المطر. "لذلک كان يدخل تلک الأرض عبر المياه" كما كان يجب قتله قبل أن تضعف قواه. وأن يعود إلى الماء مرة أخرى وذلک لضمان هطول الأمطار والزراعة المثمرة.

الناى والطبل والمزمار

لقد تم وصف مراســم الاســتقبال على النحو التالى:كان الضجيج على أشده وكانت تستخدم الطبول والمزامير والناى وكان الناس يحملون الأعلام و ... كانت هذه المراسم تبدو للوهله الأولى مراســم اســتقبال عسكرية،سياسية وكان يظنّ بأنها تجرى من فرط السرور. لقد ورد ذكر أدوات اللهو أيضاً غير أن عبارة «صوت الناى الحزين لا يتناسب مع هذه الأجواء المفعمة بالســرور أو الأجواء العسكرية. ويبدو للباحثة من خلال هذه الأســطر أن هذه الأجواء المليئة بالسرور عبارة عن أصوات تعكسها: لقد اجتمع خلق كثيرون من الرجال والنساء من المدينة وهم يحملون أدوات اللهو والفرح وأنواع وسائل التبرج والتجمل.» (الوراويــنى، ٢٠٠٥م: ١٠٦) كما أنها تعكس حالة الحرب والخوف الناجمــة منهــا «لقد ضرب زلزال المواكــب الأرض وحمحمة المراكب عنان الســماء.» (المصدر نفسه: ١٠٦) كما أن "صوت الناى الحزين" يحدث حالة من الحزن والألم. «إن

صوت الناى الحزين وصوت الطبل والمزمار قد طنّ فى آذان الفلک ...» (المصدر نفسه: ١٠٦) ترى الباحثة أن كتاب مرزبان نامه رغم كونه يتصف بالاهتمام بالمحسنات الأدبية غير أن ما تضمنته هذه الأسطر لا ينحصر على التلاعب اللفظى والأدبى فحسب بل إنه يرتبط بماهية القصة الأساسية "الموت والبعث".

إن هناک قرائن تشير إلى التشابه الموجود بين هذه الأوصاف وبين طقوس أدونيس ومراسم الحصاد فى الأدوار الماضية. انظر إلى حالة النواح والإنشاد فى هذا النموذج: «كان سكان الاسكندرية يرتدون ملابس العزاء فى طقوس أدونيس ويشعّثون شعرهم ويعرّون صدورهم حاملين تمثال أدونيس الميت إلى شاطئ البحر ويسلمونه إلى الأمواج. غير أن نواحهم وحزنهم لم يكونا نابعين من اليأس إذ إن المنشدين كانوا يشيرون إلى الجميع بأن الإله الميت سيعود.» (فريزر، ٢٠٠٥م: ٣٨٤) إن الثنائية الموجودة فى هذا الكلام وكذلک صوت الناى الحزين المفعم بالألم تظهر فى النص التالى أيضا: «كان الفينيقيون يقيمون الحداد على موت أدونيس فى كل عام بصوت الناى الحزين والبكاء والمآتم واللطم على الصدور ولكنهم كانوا يعتقدون بأنه سيعود غداً حياً.» (المصدر نفسه: ٣٨٤)

أما الشواهد الأخرى فتأتى من مراسم خاصة بالحصاد إذ نشاهد فيها النواح بينما ليس هذا الموسم موسماً محزناً بل هو باعث على الفرح والسرور: «فى مصر القديمة كان الحاصدون عند حصاد المحاصيل الأولى الزراعية ينوحون داعين الإله الذى كانوا يعتبرونه السبب فى اختراع الغلات وكانوا يعتبرون أالمصدر نفسهم مدينين له. كما كان الفينيقيون وسكان غربى آسيا ينشدون غناء محزناً عند قطف العنب.» (المصدر نفسه: ٤٨٣) وفى النهاية فإن هذا الضجيج والأصوات والأعلام التى تم ذكرها فى هذه الحكاية يمكن أن تقارن بالنموذج الآتى: «إن السكان المحليين فى مكسيكو يضربون بأكفهم على شفاههم ويضجّون و يربطون مناديل حمراء كالأعلام على العصى ويحملونها وذلک فى موسم الحصاد أو عند حرث الأرض.» (المصدر نفسه: ٤٨٩)

نود هنا الإشارة إلى هذه الثنائية الموجودة بين الخوف والأمل والفرح والحزن الذى نشاهدها فى هذه المراسم علّنا نجد ارتباطا بينها وبين الأوصاف التى ورد ذكرها

فی مرزبان نامه عن مراسـم الاستقبال لنقوم بتفسـيرها جميعاً على محور الماهية العامة للاعتقـادات الخاصـة بالموت والبعث والـروح النباتية وبتجسـيدها فی القتل وخلافة الملک. كانوا يقيمون الحداد على الملک الميت ويفرحون مسـتقبلين الملک الجديد كما أنهم كانوا يعتقدون عند موسـم الحصاد وإجـراء طقوس أدونيس أن روح الغلات هی التی تموت وتبعث من جديد.

«إن روح الغـلات تقتـل فی كل عام عند مكان درس المحصول وفی موسـم الحصاد إن النواح على أدونيس كان فی أساسه نوعاً من طقوس الحصاد التی كانت تقام لجلب عناية رب الغلات.» (المصدر نفسه: ٤٩٧-٣٨٨)

إن بالإمكان أن نضيف تبريرين آخرين لمراسم الاستقبال هذه: إن التبرير الأول هو مراقبة روح الغلات وتوجيهها. لقد كانت معتقدات الإنسان البدائی حول الأرواح مبنية على الخوف والهلع الشديدين الناجمين عن محرمات الأموات. فهو كان يعتقد أن الروح معرضة لأخطار مخيفة. إذ من الممكن أن تغادر الروح الجسد وألا تعود إليه. كما أن من الممكن أن تخضع لسـيطرة الشيطان أو الأرواح الخبيثة الأخرى وقد تضيع وتحتار و ... لذا فإن من الضروری توجيه الروحومراقبتها بواسطة السحر، كان اعتقادهم يقضی بأن الصراخ والعويل والضجيج والأناشيد والأغانی وربط الميت بالحبال عند الموت بإمكانه أن يوجه الروح نحو المكان الذی يجب أن تتجه نحوه.

لذلـک فليس من المسـتبعد أن نتصور أن روح الغلات عنـد قتل الملک تحتاج إلى المراقبة والتوجيه للاستقرار فی مكانه الآمن الخاص به للبعث المجدد إذ يجب أن تكون بعيدة عن الضياع.

«أ "لأجل إعادة الروح الحائرة" كان يتجه جمع غفير من الرجال والنساء إلى الجبّانة وكان الرجال يعزفون الناى هناک، أما النسـاء فكـن يصفّرن فی محاولة لإعادة الروح الحائـرة ويوجهونها بالضرب علـى أكفهن.» (المصدر نفسـه: ٢٣٥) كما أن على روح الغلات أن تبقى بعيدة عن سـيطرة الأرواح الشـيطانية وتسـخيرها. «إن تنفير الروح بالصراخ والضجيج أسلوب سحری.» (بروید، لاتا: ١٩)

أما التبرير الثانی فيتم عبر السـحر الهوميوباتيكـی. إن محاكاة الرعد والبرق عامل

مـن عوامل هطول الأمطار كما أن صوت المزامير والطبول و ... يدفع الفلك إلى إيجاد الرعد والبرق وهطول الأمطار.

النخيل

إن ارتباط النخيل بالخضرة والنضارة فى الأرض المقصودة قابل للفهم إزاء الزراعة والتبرير النباتى الذى هو محور هذه الحكاية. غير أن الإشـارة إلى اسم النخيل بين هذه النباتات بشـكل خاص لا يخلو من الارتباط بينهـا وبين الموقع الجغرافى الذى ظهرت فيـه فكرة الموت والبعث والروح النباتية وطقوس قتل الملك. «كانت الضحية الجديدة التى يتم اختيارها للعام التالى يعبد كظهور مجدد للضحية السـابقة فى الطقوس البدائية. وكانت هذه العقيدة بسبب المقارنة والتشبيه بينه وبين الربيع حيث كان إله الأرض يبعث بعد موت خريفى مرة أخرى لقد كانت أسطورة الموت والبعث للإله على شاكلة الإنسان جزءاً لا يتجزأ من جميع الأديان فى غرب آسـية والشمال الشـرقى للقارة الأفريقية.» (دورانت، ١٩٧٠م: ٤١٧) «ويبدو أن التضحية أو بتعبير آخر تضحية الإله بالمصدر نفسه فى كل عام كانت من ميزات المذاهب السامية.» (فرويد، ١٩٧٢م: ٢٠٦)

بالإضافـة إلى ما مرّ فإن طقوس أدونيس التى تعتبرتجسـيداً لهـذا المعتقد فى قالب الأسـطورة تعد شـاهدة على ذلك. «إن أدونيس فى الأسـاطير اليونانية هو معشـوق افرودينه فبعد موته وافقت الآلهة على أن يبعث ستة أشهر من السنة وذلك بإصرار من أفرودينه. لذلك فقد كان اليونان يحتفلون سنوياً فى احتفالات آدونيا بموته وبعثه اللذين يرمزان إلى موت الطبيعة وحياته السنوية.» (مصاحب، ٢٠٠٢م: كلمة أدونيس) «ويبدو أن هذه الطقوس كانت تقام فى الأراضى الواقعة شـرقى البحر الأبيض المتوسـط أكبر وأضخم من أى مكان آخر. كانت الشعوب فى مصر وفى غربى آسية يقيمون الاحتفالات بزوال الحياة وبعثها سنوياً بتجسيم إله كان يموت فى كل عام ويحيا من جديد وذلك تحت أسمـاء من مثل ازيريس وتموز وأدونيس وآتيس كانـت أسماء هذه الطقوس وتفاصيلها مختلفـة عن بعضها البعض من مـكان إلى آخر غير أن ثيماتهـا وموضوعاتها الأصلية كانت واحدة.» (فريزر، ٢٠١٣م: ٣٥٩) والمهم أن نعلم «أن أدونيس كان معبود الشعوب

فی بابل وفی سوريا واستعارهاليونان منهم فی القرن السابع قبل الميلاد. غير أن هناک قرائن تشير إلی أن عبادة أدونيس قد ظهرت لأول مرة بين السومريين.» (المصدر نفسه: ٣٥٩) ولا يخفی ما بين هذه البلاد والنخيل من ارتباط وثيق. ونكتفی هنا بالإشارة إلی أن أنشودة شجرة آسوريک التی هی من الآثار الباقية من ايران ماقبل الإسلام عبارة عن مناظرة جرت بين ماعز ونخله وكان الماعز يمثل المجتمع المعتمد علی تربية المواشی حسب رأی بعض الباحثين كما أن النخلة كانت تمثل المجتمع الزراعی.

إنقاذ العبد

تری الباحثة أن تبرير وتفسير حكاية العبد التاجر يتطلبان النظر إليها من ثلاثة منطلقات. الأول النظر إلی القصة من منطلق الأرض التی يغادرها العبد ويدخل فی قضايا وردت تفاصيلها فی الحكاية وتسمی الباحثة هذه الأرض "أرض البطولة".

الثانی النظر إلی القصة من منطلق الأرض التی يدخلها العبد وتسميها الباحثة "أرض الضحية".

والثالث النظر إلی القصة من منطلق وجهة نظر الراوی الذی ينظر إليها بعد مضی زمن طويل ويقوم بتفسير أحداثها وتطلق الباحثة عليها اسم أرض الراوی.

يتسنی تفسير وتبرير الأحداث الواقعة فی أرض الضحية عبر التفسير الطقوسی كما أن تبرير أحداث أرض البطولة ممكن بتفسير رمزی لها أما تفسير أحداث أرض الراوی فممكن من خلال تفسيرها التمثيلی.

وجهة النظر من منطلق أرض الضحية

لقد قدم غريب عبر المياه إلی هذه الأرض ويبدو من ملامحه بأنه رب الغلات وملک الطبيعة ويحمل معه روح الملک السابق الذی تم إطلاق روحه من جسده قبل وصول هذا الغريب لذا فإن علی الجميع إكرام هذا الملک ومراقبته ليحفظ الروح النباتية والقوة الملكية معه وعندما يحين موعد نقل الروح فإن الملک العزيز سيقدم ضحية. حتی تنتقل روحه فی صحة دون أی إنهاک أو تعب إلی جسد آخر وتواصل حياتها هناک.

ولكـــى يتم ضمان هطـــول الأمطار فإن التضحية تجرى عبر البحر ويســـلم الضحية إلى البحر. هذه هى الأحداث من منظور الأرض التى نزل إليها العبد وهى أرض الضحية.

أما النظر إلى القصة من منطق أرض البطولة:يغادر البطل مدينته ويبتعد عنها ويواجه فى طريقه الأخطار التى تحدق به حيث يتمكن بقوته الجســـدية من الخلاص عن الغرق ويدخل أرضاً غريبة ويشـــاهد فيها أناســـاً عجيبين بســـلوك يبدو له غير مفهوم حيث يولّونه ملكا عليهم أولاً ويريدون قتله بعد ذلك بفترة وجيزة.

عندما يدرك العبد هذه المسألة بذكائه الخارق يرى المصدر نفسه فى معرض الهلاك وينقذ المصدر نفسه هذه المرة من الموت المحتم بتدبير الأمر وحزمه غير معتمد على قوته الجسدية حيث يعتمد على ذكائه وعقله وأخيراً يقاد إلى أرض كان من المقرر أن يهلك فيهـــا غير أنه بعقله قـــد حوّلها إلى مدينة عامرة وتخلص للمـــرة الثانية من الموت المحتم وأصبح ملكا على تلك الديار.

إن تفســـير الحكاية من وجهة نظر أرض البطولة تفســـير رمزى وتابع لنموذج كثير المصاديـــق فى الأســـاطير الإيرانية القديمة وغير الإيرانية منهـــا. يبتعد البطل عن أرضه ويصبـــح فى نهاية المطاف ملكاً. إن ابتعاد البطل عن أرضه ووصوله إلى الملك فى أرض غريبـــة أخرى انعكاس للنظـــام الاجتماعى الأباعدى أو الزواج خـــارج القبيلة. «إن الأباعديـــة أو الانتســـاب إلى المرأة قانـــون يلزم الرجل بالزواج مـــن قبيلة غير قبيلته إن الملـــك رجل مـــن قبيلة أخرى وعلى الأرجح من مدينـــة أخرى أو حتى من عنصر آخـــر. كانـــت بناته يبقين فى المنـــزل وكان أولاده عندما يكـــبرون يخرجون نحو الآفاق وكانوا يتزوجون و يقيمون فى بلاد زوجاتهم.» (المصدر نفسه: ٢٠٦) فى نماذج الأساطير المتأخرة المتأثر بدورة الانتقال من الأباعدية والانتساب إلى الأم "الأقاربية أو الزواج داخـــل القبيلة" فإن تطوراً يحصل فى مصير البطل حيث يقوم البطل الذى كان عادة ابن الملك بالاســـتيلاء على ابنة ملك من أرض أخرى ويعـــود بها إلى أرضه فيصبح ملكاً على أرض الأب وفى بعض الأحيان على أرض الأب وأرض الزوجة معاً.

إن خـــروج البطل من أرضه والوصول إلى الملك فى أرض غير أرضه، الذى يترافق مع زواجه من ابنة الملك أحياناً يعد نموذجاً شـــائعاً فى الأســـاطير الآرية القديمة حيث

تكرر بأشـكال مختلفة فى القصص. والنقطة المهمة هى أن وصول الأولاد إلى الحكم فى أرض الأجانـب ووصول أزواج البنات إلى الحكم فى أرض الأجانب أيضاً قد شـهدا نماذج كثـيرة فى التاريخ القديم لهذه الأقوام. «ففى أثينـا وروما نجد نماذج من جلوس العرش بسـبب الزواج من ابنة ملك ففى لاتيوم القديمة كانت الأسـر الحاكمة ترسـل أبناءهـا للزواج من بنات الملوك للوصـول إلى الحكم فى تلك البلاد. إن أكثر من فرع واحـد من العنصـر الآرى كان لديه مثل هذه التقاليد. ونلاحـظ فى كثير من الروايات اليونانية أن ابن ملك يغادر أرضه متجهاً نحو أرض بعيدة ليتزوج من ابنة الملك هناك ويبلغ الملك فيها.» (المصدر نفسـه: ٢٠٨) «بذلك يبدو أن بعض الأقوام الآرية كانت ترى فى مرحلة معينة من انتقالها نحو التطور الاجتماعى أن النسـاء وليس الرجال هن الـلاتى ينقلن الدماء الملوكيـة. إذ كن يعتبرن قادرات على نقل الحكم فى أجيال متتالية إلى رجل من قبيلة أخرى أو من بلد آخر فى الغالب حيث كان يتزوج من إحدى بنات الملك وكان يحكم قوم زوجته. إن القصة المتداولة بين الناس التى تقول إن رجلاً غريباً دخل مدينة وعشق ابنة الملك وتزوجها واستطاع الحصول على نصف الحكم أو الملك كله قد تكون نتيجة وجود تقليد حقيقى فى المجتمع.» (المصدر نفسه: ٢٠٩)

على أساس ما تقدم فإن بطل الحكاية التى نحن بصددها هو بطل النظام الاجتماعى الأباعـدى الذى ابتعد عـن أرضه وبعد اجتيازه للاختبـارات الصعبة "اختبار القوتين الجسدية والعقلية" ينال الحكم فى أرض أخرى. إن محاربة الأعاصير فى البحر ومواجهة أناس عجيبين فى الفكر والإشراف على الهلاك ... من منظور أرض البطولة يأتى جميعاً لاختبـار البطل. على البطل أن يواجه مشـاكل وأخطاراً جمـة فى طريقه وأن يجتازها بسـلام مستعيناً بشجاعته وعقله ليتم إثبات جدارته لنيل العرش. ويتدرب على الأمور الشاقة فى سبيل بلوغ هذا المنصب الخطير.

إن مثل هذه الاختبارات البطولية انعكاس لاختبارات نيل العرش فى العهود الماضية عندما «كان يتم نيل حق الزواج مع ابنة الملك أو الملكة والجلوس على العرش "انظر إلى هاتـين الأمارتين المتعلقين بالنظام الأباعدى" من خـلال إجراء مباراة.» (المصدر نفسه: ٢٠٩)

خلاص العبد

تــرى الباحثة أن وجهة النظر الأصلية فى القصة هــى وجهة نظر أرض البطولة. إن جميع أجزاء هذه الحكاية تروى لنا منذ البداية وحتى النهاية من أرض البطولة.

إن البطل سـيتخلص من دون شـك. فعلى أسـاس القرائن المتعددة الموجودة فإن الملك لا يترک على حاله فى طقوس قتل الملک ليموت جوعاً وعطشاً بل تتم التضحية بـه وبعـد أن يقتل، ترش دماؤه علـى الأرض أو تجرى عليها ولكـن بالنظر إلى رواية الحكايــة جميعاً من أرض البطولة ففى طقوس أرض الضحية تضاف إلى القصة صحراء قاحلة حتى يوجد طريق للخلاص لكى تزداد القصة رمزية أيضاً.

إن الصحراء هى رمز للهلاک فالبطل الذى يستطيع تحويل رمز الفساد إلى رمز الحياة وأن يحول الموت إلى الحياة لاشک فى أنه يستحق الجلوس على العرش أكثر من غيره.

منطلق القصة من وجهة نظر الراوى

لقد انقضت سـنوات عدة وأخفت السـنوات الطويلة أسـس الطقـوس ومفاهيمها وتركت بقية منها فى الأسـاطير إن الأسـطورة التى نقصدها هنـا انتقلت عبر الأجيال ومرت سـنوات تطور العبادة المتعددة "عبادة الأرواح وعبادة الأجداد وعبادة الطوطم و ..." وفى كل عهد اتسمت بسمات عصره حتى وصلت إلى راوى هذه الحكاية فى عهد التوحيد -الذى يتزامن مع تطور الثقافة والحضارة البشـريتين- لم يكن راوى الحكاية مطلعاً على الرحلة الأسـطورية التى كان يرويها وكان يظن أن هذه الأسـطورة منشداً يفكّـر مثله وهو يرى الجيد والقبيح كمـا يراه ويؤمن بما يؤمن به هو. ومن هذا المنطلق فـإن ما ذكره القدامى كان بالضرورة نابعاً عن الحكمهفحـاول جاهداً بأدواته المجردة والتركيز على قاعدة التشـبيه أن يجد فى هذه الأسـطورة قضايا حكمية. فساعده ذوقه الفـنى وقدرته على التصوير ودقة نظرة أن يجعل أسـاس حكايتـه مبنياً على أحد أهم الأركان الدينيــة التوحيدية التى ترتبت عليها اكثر المنجزات التربوية والأخلاقية على أساس تقنية التشبيه وأن يتوصل إلى نتيجة مفادها أن هذه القضية الحكمية هى الإيمان بالآخرة. ظاناً أن أسـلوبها التربوى هو الاسـتفادة من التدريب التمثيلى. لقد خيل إلى

الراوی أنّ منشد هذه الأسطورة قد لجأ إلی الرمز لنقل أمر تربوی إلی المخاطبين واستخدم أداة التشبيه المعقدة وكانت هذه الأدوات فی ظنه فی خدمة الموعظة وقضية تربوية وهی أن «علی الإنسان أن يبنی الآخرة فی هذا العالم وأن يكسب السعادة الأخروية فی هذه الدار الفانية.» (وراوينی، ٢٠٠٥م: ١٠٤) إن هذه الأسطورة من منظور الراوی عبارة عن استعارات للموت والحياة الأخروية التی استطاع عقل المنشد الوقاد أن يخلق فيها علاقات التشابه وأن يضعها فی خدمة الأخلاق كواعظ ناصح.

النتيجة

إن قصة العبد التاجر أسطورة مرت بمرحلتی ماقبل التاريخ وما بعده. إن مرحلة ماقبل التاريخ هی التی حدثت فيها أحداث القصة. أما مرحلة مابعد التاريخ فهی الفترة التی وصلت فيها الأسطورة إلی الراوی فحاول إماطة اللثام عن رموزها وأسرارها. إن المرحلة الأولی هی مرحلة الاعتقاد بالطقوس البدائية غير أن معتقدات المرحلة الثانية توحيدية. تمرّ القصة فی المرحلة الأولی بموضعين جغرافيين مختلفين لكل واحد منها نموذجها المختلف عن الآخر. فالمكان الأول يعكس النظام الاجتماعی الأباعدی ولكن المكان الثانی يمثل الطقوس المتعلقة بالموت والبعث والروح النباتية كما أنها تعكس أسطورة أدونيس. إن النموذج الأول نموذج اجتماعی شائع فی الأساطير الآرية ولكن النموذج الثانی طقوسی ويعود بجذوره إلی المعتقدات السامية. إن مقابلة النموذجين المختلفين قد خلقت فی هذه الأسطورة عقدة أسطورية. إن التحديات القصصية تظهر عادة فی الأساطير عبر مواجهة الفروق. ويمكن لهذه الفوارق أن تكون ناجمة عن الفروق بين الأرضين أو البلدين "التضاد الجغرافی" أو ناجمة عن الفوارق الموجودة بين قوميتين "التضاد القومی" كما يمكن أن تكون ناجمة عن الفوارق التی تظهر بمرور الزمن "التضاد التاريخی". حيث توجد فی قسم من الأسطورة الطقوس الخاصة بفترة زمنية معينة وفی قسم آخر منها الطقوس الخاصة بفترة أخری حيث يخلق التضاد بين هذه الفترات العقدة القصصية. إن ارتباط نموذجين مختلفين فی الحكاية من القوميتين الآرية والسامية اللتين كانتا فی تضاد مستمر بينهما جدير بالاهتمام والعناية. يبدو أن القسم الأول من الحكاية

هو الجزء الأساسـى من الأسطورة والتى تم نقلها شـفوياً أما القسم الثانى من الحكاية فقد أضيفت عليها بواسـطة صاحب ذهن وقاد فنّى ذى نزعة عظيمة متطابقة مع المنطق واستفاد منها لصالح التربية والأخلاق.

إن حسن الصدف بين ماهية هذه الأسطورة الطقوسية أى الموت والبعث وإله الطبيعة الذى يجهله الـراوى بالمطلق وانطباعاته التمثيلية من هذه القصة بهدف التذكير بالموت والبعث الإنسانى أمر جدير بالاهتمام أيضاً.

كذلک عندما يدرک العبد أنه سـيقتل بعد سـنة من الجلوس على العرش فوراوينى يورد بيتين يذكر فيهما "الجزور" التى هى نوع من الأضاحى أيضاً ويبدو أن هذه الصدف تدل دلالة واضحة على المشتركات الذهنية لدى البشر فى دائرة الكون.

المصادر والمراجع

خواجـوى كرمانى. (١٩٦٩م). هما وهمايـون. تصحيح كمال عينى. ط١. طهـران: بنياد فرهنگ ايران.

دورانت، ويل. (١٩٧١م). لذات فلسفه. ترجمه عباس زرياب خويى. ط٢. طهران: فرانكلين.

دورانت، ويل. (٢٠١٢م). تاريخ تمدن. ترجمه احمدآرام، ع. پاشـايى، اميرحسين آريانپور. ط١٥. طهران: علمى وفرهنگى.

رضى، هاشم. (١٩٦٤م). تاريخ اديان. ط١. طهران: كاوه.

سروانتس. (١٩٧٠م). دن كيشوت. ترجمه محمد قاضى. ط٢. طهران: نيل.

فرويد، زيگموند. (١٩٦٩م). موسى و يكتاپرستى. ترجمه قاسم خاتمى. ط١. طهران: پيروز.

ـــــــ (١٩٧٢م). توتم و تابو. ترجمة محمدعلى خنجى. ط٢. طهران: كتابخانه طهورى.

فريـزر، جيمز جورج. (٢٠١٣م). شـاخه زريـن. ويرايش ومقدمه رابرت فريـزر. ترجمه كاظم فيروزمند.ط٣. طهران: آگاه.

مصاحب، غلامحسين. (٢٠٠٢م). دايرة المعارف فارسى. ط٣. طهران: امير كبير.

وراوينى، سعدالدين. (٢٠٠٥م). مرزبان نامه. به كوشش خليل خطيب رهبر. ط١١. طهران: صفى عليشاه.

إضاءات نقدية (فصلية محكّمة)
السنة الرابعة –العدد الرابع عشر –صيف ١٣٩٣ش /حزيران ٢٠١٤م
صص ١٣٥ ـ ١١٥

تأثير رمزيّة الشّعر الفارسی وأنماطه الشّكليّة فی شعر "حسين مجيب المصری"

مهدی عابدی جزينی*

الملخص

إنّ نسبة الأدب الفارسی إلى الأدب العربی نسبة الأمثال إلى الأمثال. غير أنّ الأثر الفارسـی فی الشّـعر العربی ضئيل وزهيد، إذا قسناه بالأثر العربی فی الشّعر الفارسی وتأثّـر الشّـاعر، مجيب المصری بالفرس، يتجلّی فی أكثر مـن مظهر وأوّل ما يذكر من ذلک مظهران: أحدهما الرّمزية والثانی اسـتنهاج سـبيل شـعراء الفرس فی مذهبهم الأدبی.

إنّ هذا المقال يستعرض قطعة موجزة من تيّارات التّفاعل الثّقافی بين الأدب العربی والفارسی لدی الشّعر الفارسی وشعر مجيب المصری، مؤكّداً علی قضية التأثير والتأثّر فی ضوء العلاقات الثّقافية.

وقد رأينا بعض مظاهر التأثير الفارسـیّ فی شـعر مجيب المصری وهو تأثير لا يكاد يجتاز الحدود الشّكلية إلى التّغيير الجوهری. والمصریّ ينحو منحی شعراء الفُرس فی شعرهم الرّمزی ولكن للتّعبير عن خطورات باله وخوالج نفسه ومن مظاهر تأثّره بهم وصفه للشّعر وتشبيه المحبوب بالسّرو وشاعرنا فی كثير من الأحيان يأخذ الفحوی من شعراء الفرس اضطراراً لا اختياراً، دون أن يفطن إلى ما صنع.

الكلمات الدّليلية: الشعر الفارسی، حسين مجيب المصری، الصوفيّة، الرّمزية.

*. أستاذ مساعد بجامعة أصفهان، إيران. Mehdiabedi1359@yahoo.com

التنقيح والمراجعة اللغويّة: د. فاطمة پرچگانی
تاريخ الوصول: ١٣٩٢/٦/٢٨ش تاريخ القبول: ١٣٩٣/١/٢١ش

المقدّمة

لا شــکّ أنّ التلاقح الحضاری الذی تمّ خلال قــرون طويلة بين الحضارتين العربيّة والفارســية قد أتی أكله فی الأدبين العربی والفارسی. فقد أغنی كلّ واحد منهما الآخر وفتــح لــه آفاقاً جديدة، ما كان لها أن تتيسّــر لولا هذه القربی. وليس من قبيل المبالغة القول بأنّ التواصل الحضاری والثّقافی بينهما يعدّ أنموذجاً متميّزاً علی المستوی الإنسانی فی مجــال التأثير المتبادل الإيجابی والمثمر بين الثّقافات البشــريّة، الأمر الذی يدلّ علی الأهميّة البالغة للدّراســات المقارنة بين الأدبين العربی والفارســی وضرورة العناية بها وتشجيعها.

نحن فی هذا المقال بصدد أن نبحث عن أســاليب الشّــعر لدی الشاعر "حسين مجيب المصری" متأمّلين فی مضامينه الشّعرية و استدعائه التّراث القصصی والرّمزيّة والأنماط الشّعرية الفارسيّة.

ومنهجنا فی البحث يقوم علی المقارنة بين الشّــعر الفارســی وشــعر مجيب المصری كالموضوع المحدّد الذی يمكن الاستقصاء والوصول إلی النتائج الجديدة والمثمرة.

أمّا الأسئلة الرّئيسية التی يبحث عنها المقال فهی:

١. ما مدی تأثّر الشّاعر مجيب المصری بالثّقافة الفارسيّة أو الأشخاص الذين نبغوا فی هذه الثّقافة ولاسيّما الصّوفية؟

٢. ما هی تأثيرات الأدب الفارســی وأســلوبهم الرّمزی فی شعر مجيب المصری وما هی الخلافات بينهما؟

والفرض الرئيسی الذی يثبته المقال: أنّ المصری تأثّر بالشّعر الفارسی دون أن ننكر مســألة التّجارب الشّــعرية المشــتركة وقضية التوارد الذّهنی بينهما ولا يفوتنا أن نشير إلــی أن الباحث وقف فی مجال موضوع تأثير الأدب الفارســی فی الأدب العربی علی بعض الدّراســات منها: "تأثير زبان فارسی در زبان عربی" للدّكتور مهدی محقّق، مقالة "أثر الثّقافة الفارسية فی شعر ابن هانی الأندلسی" للباحثين سيد محمد ميرحسينی وعلی أســودی، ومقالة "الأثر الفارسی فی شــعر عبدالوهاب البياتی" لعيسی متقی زادة وعلی بشيری ومقالة "الأثر الفارسی فی شعر البحتری" لوحيد صبحی كبّابة ولكن الباحث لم

يعثر علی بحث يتطرّق إلی تأثير الأدب الفارسی فی شعر حسين مجيب المصری.

إنّ الدكتور حسين مجيب المصری، المولود فی القاهرة فی عام ۱۹۱۷م، شخصيّة قلّ أن يجود الزّمان بمثلها. إنه يجيد العديد من اللّغات الشرقية الإسلامية والغربية فی آن واحد ونظّم الشعر فی العربية والفارسية والتركية والفرنسية. (المصری، ۲۰۰۰م: ۱) وهو أستاذ جامعی تخرّج علی يديه أجيال من الأدباء والعلماء الأجلّاء وقد أتحف المكتبة العربية الإسلامية بأكثر من سبعين مؤلفاً فی الدّراسات الشرقية والأدب الإسلامی المقارن، فضلاً عن المئات من المقالات المنشورة فی الصحف والمجلّات العربية[۱].

حسين مجيب المصری شعره متّسم بوضوح التأثّر بالشّعر الفارسی، وقد يصلح ذلک عناوين ما صدر له إلی اليوم من دواوين وهی "شمعة وفراشة"، و"وردة وبلبل" و"حسن وعشق" و"همسة ونسمة"، فهذه الثّنائية مأخوذة عن ثنائيّة عناوين المنظومات الفارسيّة. وتأثّر الشّاعر بالفرس، يتجلّی فی أكثر من مظهر وأوّل ما يذكر من ذلک مظهران: أحدهما "الرّمزية" والثانی "استنهاج سبيل شعراء الفرس فی مذهبهم الأدبی"، ومن عكف مثله علی دراسة الأدب الفارسی خمسة وثلاثين عاماً وشغل نفسه بتدريسه والتأليف فيه أكثر من عشرين عاماً، متأثّر به ولابدّ، آخذ عنه ولاشکّ.

كما أنّ روح المعلّم المشتاقة إلی إفادة العلم، التوّاقة إلی تفتّح العيون والقلوب علی آفاق جديدة من المعرفة، كانت ذلک الدّافع الأقوی الذی حفزه إلی أن يتّجه بشعره ذلک الإتّجاه الخاصّ، مع شدّة حرص علی جعل شعره صورة كأصدق ما يكون لشعوره ومرآة صافية لنفسه. (المصری، ۱۹۵۵م: «ب»)

وتقترن هذه النّزعة التعليميّة لديه بنزعة أخری تجديدية، وكأنه يريد ليتّجه بالشّعر العربی الحديث نحو مدرسة أدبيّة، يمكن تسميتها "المدرسة الإسلامية الموحّدة" التی تشكّل من الشعر العربی والفارسی وحدة متماسكة وبذلک طوّع الشعر العربی للإلتقاء بالشّعر الفارسی حتی تأتی له أن يتمثّل الشعر الإسلامی صورة واحدة فی لونين ونغمة

---

۱. لمزيد من المعلومات عن السيرة الذاتية والعلمية للدّكتور حسين مجيب المصری، راجع: حسين مجيب المصری وحازم محمد محفوظ، صفوة المديح فی مدح النبی وآل البيت، دار الهداية للطباعة والنشر، القاهرة، ۲۰۰۱م.

تتموّج عن معزفين... (المصرى، همسة ونسمة، ١٩٦٤م: «ه»)

بما أنّ التصوّف والأدب يلتقيان بنقطة مشتركة ألا وهى المنبع الذى ينبعان منه (القلب) فكلّ ما عبّر عن التصوّف، له علاقة مباشرة بالأدب الصّوفى، إذ نرى كثيراً من الصّوفيين الذين لهم دور عظيم فى تطوّر التصوّف لهم أشعار تقريراً من تجاربهم الصّوفية كالشيخ أبى سعيد أبى الخير، وأبى المجد مجدود بن آدم السّنايى الغزنوى، والشيخ فريدالدين العطّار، وجلال الدين الرّومى، و... ما يجدر بالإشارة هو أنّ أشعار هؤلاء الصّوفيين أصبحت منبع إلهام شعراء القرون الآتية. ونستطيع أن نعتبر أشعارهم معجماً صوفياً ممّا تقدّم من الشّرح للمسالك الصوفيّة كما فعل فريدالدين العطّار فى كتابه "منطق الطّير" عمّا يقدّم فيه عن الأودية التى ينبغى أن يمرّ بها الصّوفى للوصول إلى الهدف الأعلى نظماً، والطّيور تمثّل دور الصوفيين فى هذا الكتاب.

إنّ التصوّف تراث إنسانى عظيم شارك فى صنعه أممٌ مختلفة حيث بامكاننا أن نعدّه حلقة وصل بين ديانات مختلفة من الفارسيّة والمسيحيّة والإسلاميّة. فلا يمكن لأحد أن ينفى تأثير الثّقافة العربيّة الإسلاميّة، فى ثقافات الشّعوب التى احتكّ بها المسلمون وآدابهم، حين سادت هذه الثّقافة فى مرحلة تاريخيّة معيّنة، لتشمل أجزاء شاسعة من القارّات التى تعتبر من أقدم المناطق التى استوطنها الإنسان. كما أنّه لايمكن إنكار تأثّر هذه الثّقافة، بالثقافات الأخرى، خاصّة الفارسيّة واليونانيّة، مع حفاظها على روحها الإسلاميّة.

ولقد نظّم شعراء الفرس القصص من آلاف الأبيات وطوّعوها لمعانٍ صوفيّة يفسّرونها بالرّمز والإيماء كقصّة "ليلى والمجنون" التى اعتبروا المجنون فيها رمزاً لمن وهله العشقُ العنيفُ العفيف، وحرم وصال من يهوى، فتجرّد من الدّنيا، ولذلك أدركوا المعنى الإصطلاحى من المعنى العادىّ، فالحريّة عندهم هى الإعراض عن كلّ رابطة وكلّ تغيّر، وحريّة العوامّ هى التحرّر من الرّغبات الحيوانيّة، وحرّية الخواصّ هى التخلّص من عبوديّة كلّ ما له إرادة...

هيكل المقالة

ننتقل من المقدّمة إلى نتيجتها أو من التعميم إلى التّخصيص، لنورد الشّواهد ونشرح

الأمثلة، ففى ديوانه الأوّل، "شمعة وفراشة" قصيدة عنوانها "يا ناى" وهو فيها متأثّر عن عمد بالشّاعر الفارسى، جلال الدّين الرّومى الذى يعتبر شاعر التصوّف الأعظم فى الأدب الفارسى، وكتابه المعروف بالمثنوى أروع وأشهر منظومة صوفيّة وكانت عقيدته أنّ العلوم والفنون المكتسبة متعلّقة كلّها بالدّنيا ولا تغنى عن الإنسان شيئاً إذا أراد الآخرة ومعرفة الله، أمّا العلم الحقيقى فهو نورٌ يلقيه الله فى قلوب المؤمنين لتنير به والله يهدى من يشاء لنوره. (همائى، ١٣٣٥ش: ٣٧-٣٨)

والمنظومة الأولى فى كتاب المثنوى تتناول النّاى بالوصف والذّكر، فالنّاى يشكو ويحكى قائلاً:

«إنه كان فى قصبائه، ثم جاء من انتزعه منها، فأحزنه أن ينتزع من مقرّه ويزعج عن موطنه، ولذلک بکی وعبّر بنوحه وشکواه عن لوعته وأساه، فتوجّع له کلّ من ألقوا إليه السّمع ولكن دون أن يعرفوا دفينة صدره ويقفوا على حقيقة سرّه، فما أخذوا إلا بالظّاهر دون الباطن، فلقد توهّموا الهواء المتردّد فى الناى سبباً لحنينه ورنينه والحق أنّ ناراً أضرمتها لوعة الفراق، جعلته ينوح حنيناً إلى مستقرّه فى قصبائه.» (الرّومى، ١٩٨٥م: ١٢)

وجلال الدين الرّومى يمثّل بذلک للإنسان فى عقيدة الصّوفية، فقد كان هانئ العيش فى عليّين إلى أن طرد آدم من الجنّة وهبط هذه الدنيا، فروح الصّوفى تحنّ أبداً إلى مستقرّها وتفنى فى الذّات الإلهية كما تفنى القطرة فى بحرها.

أمّا حسين مجيب المصرى فقد تعمّد الأخذ عن الشّاعر الفارسى الصّوفى، إنه ناجى النّاى ولم يذهب مذهب الصّوفية، كما أضاف إلى معنى جلال الدين الرومى وطرح منه وغيّر فيه، بل إنه الناى يذكره بحاله مع الأحبّة، أو بحاله مع نفسه ومع دنياه، لأنّه غير راضٍ عن الواقع فى حياته، فهو يلتمس الفرار منه على جناح الخيال إلى ماضٍ بعيد، يشبه ماضى الصّوفى فى عالم البقاء والصّفاء، ومن الدّليل على تناوله معنى جلال الدين بالتّبديل، قوله فى مناجاة الناى:

«مَا بَينَ جَنبَيکَ الهوَاءُ مُرَدَّدٌ ... عَجَباً وَمَا لِلنَّارِ مِن وَقَدَانِ
يَا لَيتَ شِعرِى مَن سَيَدرکُ قَولَةً ... قَد قُلتُهَا لَكِن بِغَيرِ لِسَانِ...
اِشرَحْ هَوَاکَ لِمَن دَرَى مَعنَى الهوَى ... رَتِّلْ أَسَاکَ فَنَحنُ مُشتَبِهَانِ

لَا يَفهَمُ الأَشوَاقَ إلّا شَيِّقٌ   لَا يَدرِكُ البَلوَى سِوَى المحزَانِ»

(المصرى، ١٩٥٥م: ٩٥)

أمّا ما يلتقى فيه هذا الشعر العربى بالشّعر الفارسى مع ظاهر الفرق، فهو هذه الأبيات التى يقول فيها جلال الدين:

کز نیستان تا مرا ببریده‌اند   از نفیرم مرد و زن نالیده‌اند
سینه خواهم شرحه شرحه از فراق   تا بگویم شرح درد اشتیاق
آتشست این بانگ نای ونیست باد   هر که این آتش ندارد نیست باد...

«منذ أن نزعونى من القصباء كان للإنسان وإنسانة شكاة حزن من أنينى والبكاء، أريد من تصدّع قلبه من لوعة الفراق، كيما أفضى إليه ببرح الإشتياق، إنّ صوت الناى هذا نارٌ وليس بهواء من عدم تلك النار فليُطوه الفناء، إنما شعلة العشق فى الناى ألقيت وفورة العشق بها الخمر سجرت، الناى أنيس لكلّ من غاب من حبيب ولقد كشف عنّا السّتر ما له من تطريب.» (الرومى، ١٩٨٥م: ١٤)

وشتّان بين جلال الدين الرّومى وهو ينطق الناى بكلام الصّوفية عن نعيمهم المفقود والمصرى وهو يحنّ إلى ماضٍ له وراء الآفاق، لكن يشكو لوعة الحرمان ويصف لهفة الولهان:

«إنْ عَادَ يَوماً لِّلرِّيَاضِ رَبِيعُهَا   وَتَبَرَّجَت بِجَمَالِهَا الفَتَّانِ
قَلَبتُ كَفّى حَسرَةً وَتَأسُّفاً   وَذكَرتُ أبرَاحِى وَكَيدَ زَمَانِى
فَأنَا رِيَاضِى فِى خَرِيفٍ مُوحِشٍ   أوْ فِى الشِّتاءِ مُمَزَّقُ الأكفَانِ
يَا نَاىُ شَاكِينِى وَباكِينِى فَمَا   لِنَعِيمِنَا المفقُودِ مِن رَجعَانِ»

(المصدر نفسه: ٩٩)

إنّ الشّاعر أخذ عن شعراء الفرس رمزيّتهم، فشعر الصّوفية من الفرس رمزىّ بكلّ ما تتّسع له الكلمة من المعنى، ولكلامهم ظاهر أو معنى قريب غير مقصود وباطن أو معنى بعيد هو المقصود، على سبيل المثال: إنّ الفراشة[١] عندهم إذ تحوم حول شمعتها

١. لقد استمرّ رمز الفراشة فى الشعر الفارسى، بعيدًا عن طائلة الشاجبين من علماء السنّة للتطرف العدمى الصوفى. فقد وجد الشاعر السلجوقى عمر الخيام (ت: ٥١٧ هـ/١١٢٣م) وقتًا ليفيق من خمرياته ويتأمل فى خصوصية المفارقة المتمثلّة فى المصباح والفراش:

مصباحُ قلبى يستمد الضياء   من طلعة الغيد ذوات البَهاء
لكنّنى مثل الفراش الذى   يسعى إلى النور وفيه الفناء

(خيام، ١٣٦٧ش: ٥٩)

لتحترق فى شعلتها، رمزٌ إلى روح الصّوفى إذ تتهافت على العشق الإلهى والبلبل الغرّيد[١] الذى يعشق الوردة ولا يغنّى إلّا لها هو ذلك الصّوفى الذى يحبّ الله ويسبّح له كما أنّ العطر هو الإلهام الرّبّانى.

وصادفت هذه النزعة الرّمزية المهيمنة على الصّوفية هوىً فى نفس حسين مجيب المصرى، فحذا حذوهم، لا فى تصوّفهم بل فى شدّة ولوعهم بالرّمز والإيماء والتّمثيل، فعبّر عن ذات نفسه وصوّر سخطه على دنياه. فوجه الشّبه بينه وبين الشاعر الفارسى الصّوفى، هو عرض الخيال فى صورة الحقيقة. «واصطناع الرّمز للتعبير عن معانٍ قد يتعسّر أو يتعذّر التّعبير عنها أمر ملحوظ والمعانى أوسع من أن يحيط بها جميعاً متن اللغة والشاعر على الخصوص مضطرٌ إلى تحميل اللّفظ من المعنى ما لا يحتمل، كما يخرج بالعبارة عن مدلولها اللغوى البحت فى كثير من الأحيان.» (الجندى، ١٩٥٨م: ٦٥)

غير أن شاعرنا الذى بعثه فرط الإعجاب برمزيّة الصّوفية إلى أخذها عنهم، يخالفهم فى الميل إلى ستر المعانى، كما يرى فى تلك الرّمزية أجمل تعبير شعرى ينطق عن روحه الحيرى ويهامس من القلوب ما انفطر مثل قلبه واستعر.

استدعاء التّراث الفارسى

استفاد كثير من الشّعراء العرب ولاسيّما المعاصرين منهم من التّراث القصصى فى أشعارهم بكثرة فائقة. سواءً التراث القصصى العربى أو غيره من تراث الأمم الأخرى التى كانت لها صلات مع العرب كالتّراث القصصى الإيرانى واليونانى.

اختار الشّعراء المعاصرون من القصص التّراثية ما تساعدهم على التّعبير بها عمّا

فتهافُت الفراشة على النار قد أمسى جزءًا من الرّمز الصوفى فى الشعر الفارسى. وأسهمت النزعةُ الشيعية وغيابُ الضغط السنّى المناهض للمضامين العدمية فى تجذّر رمز الفراشة واستمراره. كما أنه لم يكن ثمة ما يدعو الشعراء المتصوفة العرب إلى نبذه أو تجنُّبه: فقد استطاع التصوف، الذى أضفى عليه الغزالى كامل "المشروعية السنّية"، أن يحظى بتشجيع السلاجقة والمغول والمماليك وأن يتغلغل فى نسيج البنية الاجتماعية فى مصر وبلاد الشام، حتى وصل إلى حدِّ تدخُّل شيوخ المتصوفة فى تعيين طومان باى سلطانًا مملوكيًّا فى أواخر العصر المملوكى.

١. الإستعارة وردة/بلبل – الموحاة من عالم الشعر الفارسى المصقول بدقّة – تشير إلى النفس البشرية التى تطمح، بلا انقطاع، إلى عودتها إلى موطنها الإلهى الذى فارقته منذ زمن بعيد وتمجّد كماله وجلاله.

يدور فى خواطرهم وعقولهم مـن آراء وأفكار حديثة وعصريّة، فجاءت أعمال هؤلاء الشّـعراء مفعمة بالشّـخصيّات القديمة والقصص التّراثية، فكانت تحتوى على مضامين حديثة وعصريّة. لكن هناك من الشعراء من اكتفى بنقل القصّة التراثية كما جاءت إليه فى كتب التاريخ دون أن يحدث فيها أىّ تغيير، فجاء عمله أشبه ما يكون بنقل التاريخ وكثير من الأحيان استحضر الشّعراء هذه القصص التراثية وشخصياتها كرموز يعبّرون مـن خلالها عمّا لا يسـتطيعون التّعبـير عنه خوفاً من الحكومات الجائرة أو لأسـباب أخرى.

والتّراث الصّوفى واحداً من أهمّ المصادر التّراثية التى استمدّ منها شاعرنا المعاصر شخصيات وأصواتاً يعبّر من خلالها عن أبعاد من تجربته بشتّى جوانبها الفكرية والرّوحية وليس غريباً أن يعبّر شاعرنا المعاصر عن بعض أبعاد تجربته من خلال أصوات صوفيّة؛ فالصّلة بين التجربة الشّعرية وبين التّجربة الصّوفية وثيقة.

كمـا أنّ الحكاية تأخذ حيّزاً كبـيراً من الأهميّة فى الأدب الصّوفى ومنبع مهمّ للأدب الصّوفى. الشّـاعر الصّوفى يلجأ إلى الحكاية لتفسـير ما غمض مـن معانية؛ وقدكوّنت الحكاية نسبة كبيرة من التّراث الصّوفى. وأيضاً أدّت إلى حفظ التّراث الشّعبى. الحكايات الصّوفية تتناول موضوعات شتّى و تتناول المواقف التى يمرّ بها الصّوفى طوال رحلته.

ماخليق بالإشارة هو أنّ كثيراً من الحكايات الصّوفية ليست من بدايتها صوفيّة، بل ممكن أن تكون قصصا شـعبيّة، فالمتصوّفة يتصرّفون فى هذه الحكايات كقصّة «سـلامان وأبسـال» لابن سينا؛ قصة صوفيّة وتكنف فى زواياها كثيراً من التّعاليم الصّوفية ولكن منذ بدايتها لم تكن قصة صوفيّة إنّما كانت قصة شعبية يونانية وبعض الحكايات الصّوفية نـرى جذورهـا فى القرآن الكريم، فأدباء الفرس قد اسـتوحوا منهـا المعانى لحكايتهم الصّوفية؛كقصة يوسف وزليخا، وقصة معراج النّبى(ص) و...

والمصـرى يتلو تِلو شـعراء الفرس فى ولوعهم للرّمزيّة. فقد نظّم كثير من شـعرائهم قَصص الحبّ يهدف إلى الإبانة عن إظهار تضحية المحبّ بكلّ شـىء فى سـبيل الحبيب، وهذا يشير إلى العنصر الانفعالى وهو متأثّر بهم فى ذلک، وينسرب خياله فى حقيقة حاله، فيستعين بسـرد القصّة على التفسير والتّمثيل ومثال ذلک: قصيدة له بعنوان "زورق" فى

ديوانه الرّابع "همسة ونسمة" فهو القائل:

إنه صنع لنفسه زورقاً وركب البحر وفی حسبانه أنّ البحر هو الرّيح لينةً وعوّل على أن يختــار البحر إلى شــاطئ الحلم، ولكن ما عتمت الرّيــاح أن عصفت، والأمواج أن مارت وعن أنيابها كشرت، فتحطّم زورقه، أما هو فنجا من الهلاک ولم يكد.

ففی القسم الأوّل من القصيدة يصف زورقه فی بحره الهادئ، بقوله:

جَعَلتُ شــغافَ القَلبِ منّی شــراعَهُ وَقــدرتُ أنّی لَــن أراهُ مُمَزَّقَــا!
خَلعتُ ضُلُوعِی كَــی تَكونَ ضُلُوعَه مَســحَتُ بعيــنی جانِبِيــه مُحدقــا
تَخَيَّلْــت هــذا البحــرَ كأســاً رَقيقَةً عَلَيهــا كَثَغــرٍ ذَاقَ مِنهــا مرُوقَــا
ذَكــرتُ بِنهــدِ المــوج إمــا شَــفيقَةً تَهــزُّ بِنُــورِ العَــينِ مَهــداً مُزَوَّقَــا
حَســبتُ نَســيمَ الرِّيحِ جَازَ حَديقَةً ألســتُ أرَى فی اليــمِّ وَرداً وَزَنبَقَــا
فَمَــسَّ بِنَفــحِ العِطرِ صَفحــةَ خَدِّه كأنفَاسِ مَعشُــوقٍ لَدَى مَن مُتَعشِّــقَا

(المصری، همسة ونسمة،١٩٦٤م: ٧٩)

وإنّ أبيــات القصيدة ليترتّب الواحــد فيها على الآخر وتأخذ المعانی بعضها برقاب بعض فی رمزيّة تامّة يجعل اختيار أبيات منها أمراً عســيراً، لأنّ كلّ بيت فيها متّصل بما قبله ومابعده. وما أراد الشاعر بزورقه بأسلوب رمزیّ إلا أمله وبالبحر إلّا ذلک الخيال الذی هامَ فيه لتحقيق هذا الأمل، ولكنه وصف هبوب الأعاصير التی دارت حول زورقه لتعصر كالعملاق منه مخنّقاً، فكفّ عن سيره وكأنما أراد إلى الشلّال فی النهر مُرتقیً، قائلاً:

تَعَلَّقــتُ بِالآمــالِ فی كُلِّ بُرهــةٍ لأبقَــی بِخَيــطِ العنكبُــوتِ مُعَلَّقَــا
رَأيــتُ جِبَالــاً فی الطَّريقِ حَســبتُهَا تــزاحُ بِأَطــرافِ الأنامــلِ زئبَقَــا
وَجِــدتُ بِحــاراً فی الخيالِ شَــرِبتُهَا وقــد كُنــتُ عَبــداً للخَيَــالِ وأعتَقَا
حَيَــاتِی حَيــاةُ البَائِســينَ فَعفتُّهــا وإنّی لأختــارُ الفَنَــاءَ عَلَــی البَقَــا
وَفی البَحــرِ كانَــت قِصَّــةٌ فَرويتُهَــا سَــأضربُ أمثَالی مَدی الدَّهرِ زَورَقَا

(المصدر نفسه: ٨٥)

وهذا الشــاعر لا يتأثّر بالفرس هذا التأثّر العامّ ليــس إلّا ولكنه يتجاوز ذلک إلى تأثّره فی أدقّ التفاصيل، فهو يســتدعی أسماء بعض ملوک وعشّاق لهم فی تاريخ الفرس، قصص لا يعرفها إلّا دارس فی تاريخهم ومطّلع على أدبهم، ولذلک عمد إلى شرح ذلک

فی حاشية دواوينه، وغرضه أن يعلّم القارئ ما لم يكن يعلم.

مثال ذلک: قوله فی قصيدة "وقفةٌ بدار":

أَقمنَـــا حَفلَ جَمشِـيدٍ بِـــهِ الخُـــدَّامُ أقـــدَارُ
وَعِشــنَا العُمرَ فِي عِيدٍ وَزانَ العِيــدَ نُـــوَّارُ

(المصری، ١٩٥٨م: ٢٩٥)

وهو يذکر جمشيد من ملوک الأساطير عند الفرس وشهرته بالميل إلی التنعّم والتّرف وإقامـــة المحافـــل، ففی تواريخ الفرس أنـــه أوجد "عيد النّيروز" وأوّل من أدخل نســـج الحرير علی الفرس وجعلهم يلبســـون رقاق الثّياب الحريريـــة ذوات الألوان، کما أمر بالتحلّـــی بالذّهب والفضّة والياقوت، وهو أوّل من عرف الخمر وقد توهّم ماء العنب فی أول الأمـــر سمّاً، غير أنه عرفه من بعد دواء، فأمر بشـــرب الخمر ولذلک سمّيت "بالدّواء الملکی".

وهو القائل فی قصيدة بعنوان "عذاب":

لَـــوْ خُـــبِّرَتْ لَيلَـــی بِشِـــدَّةِ لَوْعَـــتِي لَتَعَجَّبَـــتْ مِـــنْ جَفـــوَةِ المجنُـــونِ
وَلَـــوْ أنَّ فَرهـــادَ المتيَّـــمَ فِي الهـــوی عَانَـــی هَوَایَ لَهَـــانَ مَوتُ شِـــيرِينِ

(المصری، ١٩٥٥م: ٢٢٩)

وقد ذکر فرهاد هذه فی قصيدة له أخری بعنوان "مرّت الأيّام" فقال:

فَالِـــقُ الأطـــوَادِ فَرهـــادُ الَّـــذِی مَاتَ عِشـــقاً مَا بِهِ مِـــنْ بَعضِ مَا بِي

(المصدر نفسه: ١٦٢)

وفی أقاصيص الفرس: «أنّ کســـری برويزکان يهوی جارية تسمّی(شـــيرين) ولکنها صبت إلی من يسمّی فرهاد، کما صبا فرهاد إليها، وعرف الملک جليّة الأمر اشتدّ غضبه وأساه، وفکّر فی حيلة يتخلّص بها من فرهاد، وشرط عليه أن يحفر ممرّاً فی جبل بيستون بعد أيّام معدودات ليهبه شـــيرين وإلا أمر بقتله، وأنجز فرهاد عمله فی الموعد المضروب، وأنجاه ذلک من بطش الملک ولکن عجوزاً عرضت عليه أن تخلّصه من فرهاد، فانطلقت إليه ووجدته عاکفاً علی صورة لشيرين ينقشها فی الصّخر، فقالت له: يا هذا، ماذا تصنع لقد ماتت شـــيرين. توهّم أنها صادقة فی قولها وآثر الموت علی الحياة فألقی بنفســـه من

الجبـل، وهو يعرف بفالق الجبل أو حافر الجبل». وقد نظّم هذه القصّة كثير من شعراء الفرس ومنهم نظامى الذى فرغ من نظّمها عام ٥٧٦هـ وفى منظومة نظامى أنّ فرهاد، عشق شيرين دون أن يشاهدها كما أنها استدعته إلى قصرها لتطلب إليه أن يشقّ التّرع، ولكنها كانت تتحدّث معه من وراء حجاب.

وللشاعر قصيدة بعنوان "خلود" (المصرى، همسة ونسمة، ١٩٦٤م: ١٤٦-١٥٨) وقد عرض فيها قصة "الإسكندر" الذى تقول الأساطير الفارسيّة: إنه مضى مع الخضر النبىّ إلى دار الظّلمات بحثاً عن نبع الحياة أو ماء الحياة وهو ماء قيل: إنّ من شرب منه قطرة، طال عمره إلى الأبد، وبعد سفر طويل رأى الخضر فى الظّلمة خيطاً برّاقاً من ماء الحياة فنهل منه نهلة وأراد أن يشرب منه ثانية، فما وجد لهذا الماء من أثر والتفت إلى الإسكندر فما رآه ولا عرف عنه خبراً.

هذا مجمل القصّة كما وردت فى كتب الفرس وألمع فيها شعراؤهم فى شعرهم الصّوفى؛ غير أنّ شاعرنا لا يقصد من عرض تلك القصة أىّ معنىً صوفى وإنما أوردها متفنّناً فى وصف عجائبها وكأنّنا به فى تلك القصيدة أحد شعراء القصّة من الفرس فى تحرّى دقائق الأوصاف ومراعاة تسلسل الأحداث، غير أنه يختلف عنهم اختلافاً جوهرياً بتأنّقه فى العبارة ودقّته فى الوصف، وصدور كلامه عن شاعرية تتعلّق أشدّ التعلّق برقّة الشّعور ورونق التّعبير، وانتزاع البيت من القصيدة للاستشهاد به وحقيقٌ بالذّكر أنّ شعراء القصص من الفرس كانوا فى كثير من الأحايين يشغلون بوقائع القصّة وما ترمز إليه من معنىً صوفى، عن التأنّى فى اختيار اللّفظ الأنيق للمعنى العميق، لأنّ حركة القصة وتعدّد شخصيّاتها وكثرة أبياتها والرّغبة فى تفسير الصّوفى الخاصّ من مصطلحاتها ممّا صرف كثيراً منهم عن أن يجعلوا للشّعر القصصى سمات تشبه ما لشعر الوصف أو الغزل مثلاً، يقول شاعرنا فى ماء الحياة:

نَبـعُ الحَيَـاةِ يَمُـوجُ فِى ظُلُمَاتِـهِ ... كَالقَلـبِ وَهُـوَ يَحِـنُّ فِى خَفَقَاتِـهِ
جِيـدٌ تَرَقـرَقَ فيـهِ مَـاءُ لُجَينِـهِ ... وَالشَّـعرُ مُلتَـفٌّ علـى لَفَتَاتِـهِ
بَـدرٌ وَدمـعُ النُّـورِ لَاحَ بِعَينِـهِ ... لِيُفِيـضَ بالمسـكُوبِ مِـن قَطَرَاتِـهِ
رُؤيَـا تَـراءَتْ فى الخَيَـالِ لِحَـالِمٍ ... لِيُعِيدهَـا بِالشَّـوقِ بَعـد سُـبَاتِهِ

لَقيـاً وَلاحـت كالمحـالِ لِوَاهِـمٍ   لِيَنالَهـا كالطَّيـفِ فی خَطَرَاتِـهِ

(المصری، همسة ونسمة، ١٩٦٤م: ١٤٧)

ومضـى فی الوصف ممّهداً به لذكر خبر الإسـكندر فتخيّله وقد جمحت به رغبة بلوغ هـذه النّبع ووطّد العزم على أن يجتاز إليه المعاطب ويركب إليه كلّ مركب وعرٍ لا يثنيه عن ذلک شیءٌ:

القَائـدُ المغـوارُ عبَّـأ عَزمَـهُ   وَكأنَّـهُ يَختـالُ فِی حَمَلاتِـهِ
وَمُنـاهُ تَدفعُـهُ ليسـبِقَ سَـهمَهُ   والكَـونُ كادَ يُفيـضُ مِن نَشَـواتِهِ
الـكأسُ صُورتُهـا دِمـاءُ جَبينِـهِ   وَالشَّـمسُ لمحتُهـا سَـنا بَسَـماتِهِ
الغِمـدُ مَـزَّقَ عَـن حُسـام يَمينِـهِ   والرَّعـدُ أنطَـقَ فِی صَـدَى نَبراتِـهِ
وَمضَـى لينهَـلَ نهلَـةً مِـن مائِـهِ   فيهَـا الأمـانُ مِـن اقـتِرَابِ مَمَاتِه
وَلقـد رَأى أمَـلَ الشِّـفاءِ لِدَائِـهِ   فَسَـعَى إليـهِ يَطـيرُ فی خُطُوَاتِـهِ

(المصدر نفسه)

ونعالج الشـدّة ثانية فی اختيار أبيات من هذه القصيدة التی اسـتحكمت عُرى القول فيها، لأنّها تسـرد قصة موصولة الحركة، فنضطرّ إلى أن نلمع إلى ما تبقى من حوادثها، فقد مضى الإسـكندر والخضر وجازا قفاراً من لهيب مُقفر وبحاراً من عباب مُغرق، إلى أن وصـلا إلـى تلک الأرض التی فيها نبع الحياة، ورأى الخضر ماء الحياة وأكبّ يتعبّبه وما ترشّف منه رشفةً، حتّى اختفى وطواه ليلُ الغيب فی طيّاته.

فالغـرض من التّمهيد بتلک القصص ليـس إلا التّنبيه لمكان الخبيء ليطلب وموضع الدّفين ليبحث عنه فيخرج وفتح الطريق إلى المطلوب فيسلک.

ومن مظاهر تأثّره بشعراء الفرس وصفه للشّعر وعطره الفاحم، كما فی قوله فی قصيدة "وداع":

وَنَسِـيمُ الفَجـرِ يَسـرِی عَنـبَرَاً   مِـن شَـذَى ألقَتـهُ فِيـه خَصلَتُـکْ
وَمِيـاهُ البَحـرِ تَجـرِی جَوهَـراً   لَونُـهُ الرَّقـرَاقُ فِيـهِ مُقلَتُـکْ

(المصری، حسن وعشق، ١٩٦٤م: ١٢٨)

وفی قصيدة "لهفة"يصيب صفات الشّعر فی تموّجه واسترساله وتهدّله:

مَوجَـةٌ لِلشَّـعرِ حَاكَـت وَقفَـةً   فى وِدَاعِ لمحِّـب مَـا انتَقَـلْ
لَفتَـةً لِلجِيـدِ ضَاهَـت رَقصَـةً   لِضِيـاءِ البَـدرِ فى مَـاءٍ وَظِـلّ

(المصدر نفسه: ٢٣)

ولكن اقتران الشَّعر بالعطر فى الشّعر الفارسى لا يعزب عن باله وسرعان ما يعاوده هذا الخيال، فيقول فى قصيدة مساء:

وَأصلَحَ مِـنْ غَدَائِرِهِ   فَأسـكَرَنِى بِرَيَّـاهُ

(المصرى، ١٩٥٥م: ٣١)

وجرت عادة شعراء الفرس فى الأعمّ الغالب بوصف الشَّعر الثّائر وقد تفرّقت ذوائبه ولكن المصرى يصف الشَّـعر فى كلّ صورة ويخصّه بقصيدة عنوانها "شَعر وشِعر"، نقتطف أبياتها الأوائل والأواخر:

شَـعر الجَميـلِ عَبـيرُهُ أحيَـانِى   وأطَـارَ نَشـوَةَ خَمـرةٍ بِجَنَـانِى
وَحريـرُهُ مَسَّـتهُ خَطـرةَ نَسـمَة   غَمـرَ الفُـؤادَ بِرِقَّـةٍ وَحَنَـانِ
حَلقَاتُـهُ السُّـودُ اللِّطافُ سَلاَسِـلٌ   المتَيَّـم مُستأسَـرِ وَهـانِ
مَوجاتُـهُ وَهـى الخِفـافُ مفَادُهَـا   أنَّ الهـوى بحـرٌ بِـلاَ شَـطآنِ
ظُلمَاتُـهُ فِيهـا تُبـدى مِفـرَقٌ   مِثـلَ المُنَـى لِليائِـسِ الحَـيرَانِ...

(المصدر نفسه: ١٠٠-١٠٣)

فهذه قصيدة يخصّها الشاعر بوصف الشَّعر ووصف ما يثيره فى نفسه من شعور وانفراد القصيدة من ألفها إلى يائها بهذا الغرض يؤيّد أنّ الشـاعر متأثّر شـديد التأثّر بكثرة ما قرأ للفرس فيه وتغزّلهم فى جمال شَعر المرأة فى فواتح أشعارهم، غير أنه فى البيت الأخير يرى بالرّوح ما لا ترى العينان، قائلاً:

وَأسدَلَ ظَلامُكَ عَلَّ رُوحِى أن ترى   نُـوراً تَـرَاهُ الـرُّوحُ لَا العَينَـانِ

(المصدر نفسه: ١٠٣)

أما "الوردة والبلبل"، و"الشّمعة والفراشة" فقد اختار منها عنوانين لديوانين له، وقد نهج نهجَ شـعراء الفرس فى ذكرهم لهما ورمزهم إليهما،حين تحدّث عن نفسـه قائلاً: إنّ الوجد بين جوانحه يتوقّد، لأنّ قديم شوقه يتجدّد وذلك من قصيدة "ظلمات":

أَلغـيرِ هَـذَا قَـد خُلقـتُ فإنَّـنى كَالطَّـيرِ بَـينَ الـوَردِ وهُـوَ يُغَـرِّدُ
أَيَكُـفُّ عَـن لحـنِ الصَّبابَـةِ بُرهَةً وَإليـه سَـهمٌ للمَنُـونِ سُـدِّدُ؟!
وَالـوَردَةُ الحسـنَاءُ تَبَسَّـم بَسـمَةً وَيمُـوتُ ذاکَ البُلبُـلُ المستَشـهَدُ
تِلـکَ الفَراشَـةُ کَيـفَ تَسـلُو شَمعَةً وَمَتـى عَـنِ النَّـار الحَبيبَـةَ تبعَـدُ

(المصری، حسن وعشق، ١٩٦٤م: ١٠١)

أمّا ذكر الفراشـة والشّـمعة فی الشّـعر الفارسـی كرمز صوفیّ، فمأخوذ فی رأيٍ عن الحلّاج الذی يقول فی الباب الثانی من كتاب الطّواسين ما نصّه:

«الفَراش يطير حول المصباح إلى الصباح، ويعود إلى الأشكال فيخبرهم عن الحال بألطف المقال، ثم يمرح بالدّلال طمعاً فی الوصول إلى الكمال، ضوء المصباح علم الحقيقة وحرارته حقيقة الحقيقة والوصول إليه حقّ الحقيقة...» (شـيمل، ١٩٦٩م: ٢٧؛ الحلّاج، ١٩١٣م: ١٦٠)

ومما أَلِفَ شـعراءُ الفرس ترديده أن يسـمّوا الطّبيب الماهر: «من له نفس المسيح»، وهو مأخوذٌ من قوله تعالى: ﴿وَرَسُـولاً إِلَى بَنِي إِسْـرَائِيلَ أَنِّي قَدْ جِئْتُكُم بِآيَةٍ مِّن رَّبِّكُمْ أَنِّي أَخْلُـقُ لَكُم مِّنَ الطِّينِ كَهَيْئَةِ الطَّيْرِ فَأَنفُخُ فِيهِ فَيَكُـونُ طَيْرًا بِإِذْنِ اللّهِ وَأُبْرِىءُ الأكْمَهَ والأَبْـرَصَ وَأُحْيِـي الْمَوْتَى بِإِذْنِ اللّهِ وَأُنَبِّئُكُم بِمَا تَأْكُلُونَ وَمَـا تَدَّخِرُونَ فِي بُيُوتِكُمْ إِنَّ فِي ذَلِكَ لآيَةً لَّكُمْ إِن كُنتُم مُّؤْمِنِينَ﴾ (آل عمران: ٤٩)

كما جاء فی الكتاب المقدّس ما ترجمته: «وكان عيسـی يتجوّل ويعلّم الناس ويزفّ اليهم بُشـری الملكوت ويشـفيهم من كلّ الأدواء والأوجاع حتی ذاع صيتُه وقدم عليه المرضی والمجانين والمصروعون والمصابون بالفالج.» (مارتين، ١٩٦٧م: ٧-٨)

يقول المصری فی قصيدة الاستعطاف:

إنّمَـا العُشَّـاقُ قَـد نالُـوا المُعَلَّـی لم أَنَـلْ مِـن لَوعَـتِي غَـيرَ المنِيـحْ
تِلـکَ أَوْصَـابِی وَلَكِن كَيفَ تَشـفِی أيـنَ مَـن يَشـفی بِأنفَاسِ المسِـيحْ

(المصری، ١٩٥٥م: ١٩٨)

ويكرّر نفس القول فی قصيدة (بعد أعوام):

لَـو شَـرِبت البَحـرُ كَأسـاً مَـا ارتَـوَى مِـنّی أوَامِـی

أَوْ أَتَانی مِثلَ عِیسَی مَا شَفَانِی مِن سَقَامِی

(المصدر نفسه: ١٤٥)

کما ردّد فی دواوینه الأخری وعمد إلی شرحه فی الحاشیة وإیراد الشّواهد علیه من الشّعر الفارسی، وهو یغتنم کلّ مناسبة للشّرح وعرض الشّواهد فی نصوصها الأصلیّة مع ترجمتها، وباعثه علی ذلک أن یحیط القارئ بما قد لا یعلمه لأنه لم یدرسه.

وهو آخذ عن شعراء الفرس الکثیر من تشبیهاتهم، فقد ألفوا تشبیه المرأة فی حسن مشیتها بالحجلة، وضمّن هذا شعره لیقول فی قصیدة "عزاء":

بُلبُلُ البُستَانِ یُشجِی شَدوَهُ فَأَصَمَّ السَّمعَ عَن صَوتِ الحجلِ
هُوَ ذَا الطَّاوُسِ یَحلُو زَهوَهُ وَغُرَابُ البَینِ ذُو رِیشٍ نسلِ

(المصری، همسة ونسمة، ١٩٦٤م: ١٧٠)

کما ألفوا أن یشبّهوا القدّ الرشیق بشجرة السّرو[1]، مختلفین بذلک عن شعراء العرب الذین یشبّهونه بالبان، ومن قوله فی قصیدة إهداء:

تَجعَلِینَ الخُطوَ فی الوَهَانِ خَفَقاً تَنثُرِینَ العِطرَ والدُّرَّ کَلَامَا
تَخجَلِینَ السَّروُ فی البُستَانِ حَقّاً حِینَمَا تُبدِینَ ذَیّاکَ القِوَامَا

(المصری، ١٩٥٨م:١)

إنه متأثّر بکثرة وصف الفرس للشَّعر[2]، کتأثّره بذکرهم للسّرو، ولذلک خصّ شجرة

---

١. وتحتلّ رمزیة الشجرة مکانة کبیرة ذات تاریخ متصل فی تراثنا، فقد تجسدت هذه الرمزیة فی الأساطیر القدیمة، وانتقلت بالتالی إلی الشعر الجاهلی والإسلامی، ولا سیما بعد أن وردت الشجرة بحضورها الرمزی المکثف فی القرآن الکریم سبع مرات. وانتشر استخدام الرمز لیغطی مجالات معرفیة شتی، فمن (شجرة الأنساب) إلی (شجرة العائلة).

٢. من شواهد وصف الشَّعر فی الشعرالفارسی، أشعار الحافظ الشیرازی، حینما ینشد:

زلف مشکین تو در گلشن فردوس عذار چیست طاوس که به باغ نعیم افتاده است

أو حینما یصف سهر شمل العشاق قائلاً:

دوش در حلقه ما قصه گیسوی تو بود تا دل شب سخن از سلسله موی تو بود

أو حینما یعرض الشاعر عن غبراء الدنیا شوقاً إلی شَعر المحبوب قائلاً:

اگر دلم نشدی پای‌بند طرّه او کی‌ام قرار در این تیره خاکدان بودی

لمزید من الاطلاع علی وصف الشَّعر فی الشعر الفارسی راجع إلی مقالة "زلف وتعابیر عارفانه و عاشقانه آن در شعر فارسی" للدکتور قلی زادة أو مقالة "زلف در غزلیات حافظ" لفرزان شهیدی.

السّـــرو بقصيدة، كما رأينا من شأنه مع الشعر في قصيدة (شَعر وشِعر) وله قصيدة بعنوان "السّــروة"، وصورتهــا في خياله هي نفس صورتها عند شــعراء الفرس، غير أنه يصفها وسرعان ما يخرجِ من وصفها إلى مناجاتها، ثمّ ذكر حاله معها ليقول:

قلــبِي تُذَكّــرُهُ بعهــدِ غَرامِــهِ ... فَلَهَــا مِــن المحبُــوبِ حُســنُ قوَامِهِ
وَرِداؤُهَــا الهفَافُ في مســرى الصَّبَا ... كتَمَايُــلِ الأعطــافِ عِنــد كَلامِــهِ
أمَّــا الوُقــوفُ عَلــى الغَديــرِ فإنَّهُ ... كُوقُوفِــهِ للصَّقــلِ مِــن هِندامِــهِ
حُلــوُ الحفِيــفِ يَــزِفُّ في ورقاتِهــا ... كمُتيَّــمٍ يَشــكُو ألِيــمَ هِيامِــهِ
وَتَنُــوحُ طَــيرُ الــرَّوضِ في عذباتِهَا ... فــكأنَّ وَحــيَ الشِّــعرِ في إلهامِــهِ
أمَــلٌ جَميــلٌ في اخضِــرارِ غُصُونِها ... المــاءُ يَقطُــرُ مِــن رُكام جهامِــهِ
والنُّــورُ يَلمَعُ مــن خِــلالِ فُرُوعِهَا ... كالدَّمــعِ في عَيــنِي قَبــلَ سِــجَامِهِ
في ظِلِّهَــا بَــردُ السَّــلامِ ووَاحــةٌ ... للنَّفــسُ مِن بــرحِ الأسَــى وضِرامِهِ

(المصري، ١٩٥٥م: ١٢٥)

وإلــى هذا الحدّ من كلامه لا يبدو الشــاعر إلّا وصّافــاً متخيّلاً، يعبّر عن منظر ملء عينــه، غــير أنّا إذا نظرنا في هذا القــدر من القصيدة حقّ النظر، ألفينــا أنّ التّعبير عن الصّورة الخارجية يجنح رويداً إلى التعبير عن صورة نفسيّة، لأنّ شجرة السّرو في البيتين الأخيريــن ذكرته بترقرق الدّمع في مُقلتيه، كمــا أن ظلّها موئلٌ لروحه من غموم وهموم ألمت به، ثمّ يعطف الكلام بغتةً عن الوصف ليوجّهه إليها، ويذكر عهداً ما له من معاد:

سَــقياً لأيَّــامٍ خَلَــت يَــا سَــروَتِي ... كَانَ الهَــوى يفــتِنُ في أحلامِــهِ
إن كانَ فَوقَــكِ بُلبــلانِ تَعاشَــقَا ... فالحُــبُّ أســكَرَنَا بِصَــرفِ مُدَامِــهِ
والزَّهــرُ تحتــكِ كاتِمٌ أســرارَنَا ... والبشــرُ مُؤتلــقٌ عَلَــى بَسّــامِهِ
والبــدرُ عندكِ كاشــفٌ مــا حَولَنا ... فاللَّيــلُ يَخلــعُ عَنــه ثــوبَ ظَلامِهِ
والنَّهــرُ يجرى مِثــلَ جَــرى زَمانِنَا ... أيعُــودُ مَــا قــد فــاتَ مِــن أيَّامِهِ؟

(المصدر نفسه:١٢٦)

والشّــاعر يصف محاســن الدنيا ومفاتنها ويطيل في الوصف إطالــة تكاد تدعو إلى التّهافــت على طيب تلــك الدّنيا، غير أنّــه يوقظ القارئ بغتةً وبكلّ عنف وشــدّة من رؤياه السّــعيدة، ليذكره بأنه إنما كان يضعث الأحلام، فما الحياة الدنيا إلا متاعُ الغرور،

ولسوف تنزل به صرعةُ الموت، غير أنّ الشاعر ينتهى إلى هذه الصّحوة دون قطع لشعوره وتفكــيره بل يربط فراق من يهواه بفراق دنيــاه، لأنه يتلهّف على زمان الوصال ويتوق إليه وأمله أن تتزوّد عينه من الحبيب بنظرة قبل أن يعفّرها الثّرى:

لَـوْ عَـادَ يومـاً لِلمُحـبِّ حَبيبُـهُ   فأبـل هَـذا القلـبُ مـن آلامـه!
وَأنَـا المفَـارِقُ عَاجِلـاً أو آجِلـاً   فالمـوتُ ذُو وَلَـع بِهَـزِّ حُسَـامِه
تُبقِـينَ بَعـدِى فِى الحيـاةِ نَضـيرَةً   وَالقـبرُ يُطوِيـنِى ظَـلامَ رغامِـهِ

(المصدر نفسه: ١٢٧)

وشــاعرنا فى الأحايين يأخذ المعنى عن شعراء الفرس اضطراراً لا اختياراً دون أن يفطــن إلى ما صنــع، وما ذاک إلا لأنّ مثل هذا المعنى أعجبه وملأ جوانب نفســه وقد يتضمّن هذا المعنى بيت واحد من الشّعر الفارسى، كذلک البيت الذى يقول فيه القائل:

ما ومجنون همسفر بوديم در وادى عشق   او به منزلها رسيد وما هنوز آواره‌ايم

كنّا بوادى العشــق مع المجنون فى ســفرتنا وإلى المنازل قد وصل، أمّا نحن فما زلنا شرداً فى ضلّتنا.

وهو شديد الإعجاب بهذا البيت، يتمثّل به على الدوام، لأنه ينطق عن نفسه ويصوّر حاله أدقّ تصوير وأصدقه، فكان ذلک دافعاً دفعه إلى نظم قصيدة "فى الطّريق" (المصرى، حســن و عشــق، ١٩٦٤م: ٢٣٣-٢٤١) وفيها يضرب على قالب الصّوفية فى الشّــعور والتعبير، دون أن يكون ذلک غرضه فى قليل ولا كثير، لأنّه أراد أن يتحدّث عن نفســه ويصف حاله مع دهره.

كمــا أنّ المصــرى يتأثّر بالفرس فى أنماط شــعرهم وأوزانه، فعنــد الفرس ما يعرف بالرّديــف، وهو كلمة أو كلام يضاف إلى نهايــة كلّ بيت وتلتزم قبله قافية موحّدة، وقد أخذ المصرى بهذا فى قصيدتين له، الأولى بعنوان "انتظار" والأخرى "ماذا أقول".

ومن قوله فى القصيدة الثانية:

تَـراءَى أَمَامـى فَمَـاذا أَقُـولُ   وَصمـتِى وكَلَامـى فَمَـاذا أقُـولْ؟
ءَأشـكُو اليـهِ عَـذَاب النَّـوى؟   عَـذابى غَرَامـى فَمَـاذَا أقُـولْ؟
فُـؤَادى جَمُـوحٌ وقـد عَـزَّنى   وَأيـن زِمَامـى فمَـاذَا أقُـولْ؟

إذَا رُمــتُ شَــيئاً فَنِيــلَ المُنَــى وَلَــو فِى المَنَــام فَمَــاذَا أقُــولْ؟
وَهــذا بَعِيــدٌ فَتِلــکَ المُنَــى بَقَايَــا الحُطَــامِ فَمَــاذَا أقُــولْ؟

(المصرى، ١٩٥٥م: ٢٨٣)

ومــا كان ذلک إلا رغبةً منه فى وقف القارئ العربى على نمط من الشــعر لا عهد له بمثله، وتلک نزعة تعليمية لا شّــک فى ســيطرتها عليه، وقد ظهرت تلک النّزعة فى نمط آخر من شــعره. فمعلوم أنّ الفرس ذهبوا فى الموشّــحات غير مذهب العرب فســمّوها "بند"[١]، وقسّــموه قسمين ترجيع بند وتركيب بند، ويحوى كلّ قسم أبياتاً متّفقة فى الروىّ يتلوها بيت مستقل يكرّر بعد كلّ قسم، وهذا ما يعرف بترجيع بند، ويختلف عنه تركيب بند فى ذلک البيت الذى لا يكرّر إلا رويةً. (المصرى، ١٩٥١م: ٤٣)

وكانما أراد الشــاعر أن يدمّج الشــعر الفارســى بمعناه ومبناه فى الشعر العربى، ومن شعره فى الترجيع بند، قوله تحت عنوان "قافلة":

طَالَــت طَرِيقــى ثُمَّ زادَت طولُهَــا أفعــى تَثَنّــت كَــى تســابَقَ ظِلَّهَــا
إنْ سَــارَ فيهــا السَّــيلُ يَومــاً مَلَّهَا بَعــدَ الــتَّرَدُّد فِى المســيرِ وضَلَّهَــا
كَيــفَ السَّــبيلُ إلــى لِحَــاق القَافِلَة

(المصرى، حسن وعشق، ١٩٦٤م: ٢٥٧)

وإنّ مجــال القول عن هذا الشــعر لا ينفســح لنــا هنا، لأننا لا نديــر قولنا إلا على الخصائص التى تعيّن تأثّر هذا الشــعر العربى بالشّعر الفارسى، وقد أسلفنا الإشارة إلى أنّ هذا الشعر فارسى الشّكل بعد أن عيّن سمات من هذا الشكل.

ومثال شعره فى التركيب بند قوله تحت عنوان (ذات ليلة):

يَــا ضِيــاءَ الفَجــرِ يَــا ذَوبَ اللآلى يــا لجُــينَ البَــدرِ فِى تِــبرِ الرِّمَــال
يَا ظِــلالَ السَّــروِ فِى وَادى الجَمَال ذَكِّرِيــنى طِيــبَ أيَّــامِ الوِصَــال
هَــل يَعُــودُ العَهــدُ والعَهــدُ انقَضَى

١. – يُعتبر البند فن أدبى جاء ليخلص الكاتب من قيود الوزن والقافية، وهو يختلف عن الشعر الحرّ إذ يتميّز كلّ منهما بسماته الخاصّة. وقد يوضع البند فى منزلة بين الشعر والنثر. وكلمة "بند" كلمة فارسيّة؛ ولها معانى مثل: "ما يُسكر من الماء، العلم الكبير، العقد والربط". وأوّل من اشتهر بكتابة البنود الشاعر "معتوق بن شهاب الموسوى"، ولا يتوفّر ديوانه سوى على خمسة بنود. (الدجيلى، ١٩٥٩م: ٢٥)

یَا عَروسَ الشِّعرِ فی المَاضِی الجَمِیل　　یا عَبِیرَ الشِّعرِ فی رِیحِ الأصِیل
یَا غُمُوضَ السِّحرِ فی الطَّرفِ الکَحِیل　　جَدِّدِی الأشواقَ فی القَلبِ العَلِیل
فِی فُؤَادِی مِثلُ نِیرانِ الغَضیّ

(المصری، ۱۹۵۸م: ۲۰۲-۲۰۳)

وهذه الأبیات التی یذکر فیها شجرات السّرو ویصف الشّعر وما یحمله النّسیم عنه من عطر، لتدلّ علی أن هذا الشعرالعربی، فارسیّ فی معناه ومبناه. کما أن الشاعر یجرّد عناوین قصائده من "ال"، فنحن لا نکاد نقف لها علی أثر فی ثلاثة دواوینه الأخیرة ونصادفها أحیاناً فی دیوانه الأوّل، وهو فی ذلک ظاهر التأثّر باللّغة الفارسیة التی تخلو من أداة التعریف، وألفاظ العناوین التی تجرّدت من أل، إذا قرأها فارسی یجهل لغة الضّاد، توهّم معظمها ألفاظ فارسیة، وذهب عنه أنّها ألفاظ عربیّة تسرّبت إلی لغته.

فهذه الشواهد تغنی وتکفی ویستدلّ منها بما لا یحتمل شکّاً ولا تأویلاً، علی أنّ شعر مجیب المصری موصول بالشعر الفارسی، والشعر العربی ولافارسی، یلتقیان فی تلک الدواوین بأوضح مما یلتقیان فی أیّ دیوان آخر. وهذا الخصائص إنما ظهرت هذا الظهور البیّن، لأنّ الشاعر أظهرها عن عمد، کما أنّه لم یستطع أن یمسک شاعریّته عن التأثّر بکلّ ما قرأ ودرس من شعر فارسی، فبرزت تلک الخصائص کذلک عن غیر عمد.

النتیجة

رأینا فی هذا المقال بعض ملامح التّأثیر الفارسی فی شعر مجیب المصری وهو تأثیر لا یکاد یتجاوز الحدود الشّکلیة إلی التّغییر المضمونیّ. حسین مجیب المصری شعره متّسم بوضوح التأثّر بالشّعر الفارسی، کما أن عناوین دواوین أشعاره، ثنائیة وهی مأخوذة عن ثنائیّة عناوین المنظومات الفارسیة.

إنه یرید لیتّجه بالشّعر العربی الحدیث نحو مدرسة أدبیة، یمکن تسمیتها "المدرسة الإسلامیة الموحّدة" التی تشکّل من الشعر العربی والفارسی وحدة متماسکة وبذلک طوّع الشعر العربی للالتقاء بالشّعر الفارسی حتی تأتی له أن یتمثّل الشعر الإسلامی

صورة واحدة في لونين.

ربما شاعرنا المعاصر يستدعي التّراث الصّوفي كواحدٍ من أهمّ المصادر التّراثية واستمدّ منه شخصيّات ومعاني يعبّر من خلالها عن أبعاد تجربته بشتّى جوانبها الفكريّة والرّوحيّة.

إنّ شاعرنا بعثه فرط الإعجاب برمزيّة الصّوفية إلى أخذها عنهم، ولكن يخالفهم في الميل إلى ستر المعاني، كما يرى في تلك الرّمزية أجمل تعبير شعري ينطق عن روحه الحيري.

المصريّ يترسّم خطى شعراء الفرس في شعرهم الرّمزي ولكن للتّعبير عن خوالج نفسه ومن مظاهر تأثّره بهم وصفه للشّعر وعطره الفاحم.

إنّ شاعرنا في الأحايين يأخذ المعنى عن شعراء الفرس اضطراراً لا اختياراً دون أن يفطن إلى ما صنع، وما ذاك إلّا لأنّ مثل هذا المعنى أعجبه وملأ جوانب نفسه.

المصادر والمراجع

القرآن الكريم.

الجندي، درويش. (١٩٥٨م). الرّمزية في الأدب العربي. القاهرة: دار نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع.

الحلّاج، منصور. (١٩١٣م). كتاب الطواسين. بتحقيق لويس ماسينيون. باريس: لانا.

خيّام. عمربن إبراهيم. (١٣٦٧ش). رباعيّات خيام. تصحيح جلال الدين همايي. تهران: هما.

الدجيلي، عبدالكريم. (١٩٥٩م). البند في الأدب العربي. بغداد: مطبعة المعارف.

الرومي، جلال الدين. (١٣٧٤ش). مثنوى معنوى.به كوشش توفيق سبحاني. تهران: وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامي.

الرومي، جلال الدين. (١٩٨٥م). المثنوي المعنوي. ترجمة إبراهيم الدسوقي. القاهرة: دار المعارف.

شيمل، آنا ماري. (١٩٦٩م). الحلّاج شهيد العشق الإلهي. هامبورج: لانا.

العطار، فريد الدين. (٢٠٠٦م). منطق الطير. ترجمه و تقديم بديع محمد جمعه. القاهرة: الهيئه المصرية العامة للكتاب.

مارتين، هنري. (١٩٧٦م). پيمان تازه عيسى مسيح. لندن: دارالسلطنه لندن.

المصري، حسين مجيب. (٢٠٠٠م). أيّامي بين عهدين(سيرة ذاتية). القاهرة: الدار الثقافية للنشر.

ـــــــــ (١٩٥١م). تاريخ الأدب التركي. القاهرة: الدارالثقافية للنشر.

ــــــــــــ (١٩٦٤م). حسن وعشق. القاهرة: مكتبة النهضة المصرية.

ــــــــــــ (١٩٥٥م). شمعة وفراشة. القاهرة: مكتبة الجامعة.

ــــــــــــ (١٩٩٩م). من أدب الفرس و الترک. القاهرة: الدار الثقافية للنشر.

ــــــــــــ (١٩٥٨م). وردة وبلبل. القاهرة: لانا.

ــــــــــــ (١٩٦٤م). همسة ونسمة. القاهرة: مكتبة النهضة المصرية.

ميرحسـينی، سـيد محمد وعلی أسـودی. (١٣٩٠ش). «أثر الثّقافة الفارسـية فی شـعر ابن هانی الأندلسی». إضاءات نقدية فی الأدبين العربی والفارسی. السنة الأولی. العدد الرابع. صص١٢٦-١٠٥.

المولوی، يحيی بن أحمد. (١٩٦٤م). شرح المثنوی المسمی بالمنهج القوی. القاهرة: المطبعة الوهبية.

نثری، موسی. (١٣٦٣ش). نثر وشرح مثنوی. تهران:كلاله خاور.

همائی. جلال الدين. (١٣٣٥ش). غزليات شمس تبريزی. تهران: صفی عليشاه.

إضاءات نقدية (فصلية محكّمة)
السنة الرابعة - العدد الرابع عشر - صيف ١٣٩٣ش / حزيران ٢٠١٤م
صص ١٥٩ ـ ١٣٧

دور الفونيم الوظيفي وانزياحاته في مقطع وصف الناقة لمعلّقة طرفة

بيژن كرمي*
جلال مرامي**
محسن خوش‌قامت***

الملخص

إنّ الفونيم وحدة صوتيّة تسهم في تميز كلمة من أخرى. يندرج موضوع العلاقة بين الفونيم والدلالة في إطار العلاقة بين الدالّ والمدلول فاستمرّ الجدل بين علماء اللغة منذ القديم حتى الآن حول طبيعة هذه العلاقة. يرى البعض أنّ الفونيم يلعب دوراً دلاليّاً في النصّ الإبداعيّ من خلال صفاته ومخرجه بينما يعتقد الآخرون بعدم وجود علاقة بين الفونيم والمعنى. نهتمّ في هذه الدراسة أوّلاً بإحصاء الفونيمات في معلّقة طرفة وذكر نسبة انزياحها الحضوريّ والغيابيّ في مقطع وصف الناقة وهو يشكلّ جزءاً من القصيدة الجاهليّة تكاد لاتخلو قصيدة منه. وثانياً نسعى أن نقوم بدراسة علاقة الانزياح الحضوريّ والغيابيّ للفونيمات مع المعنى في مقطع وصف الناقة. وأخيراً نتوصّل إلى أنّ الفونيم يلعب دوراً دلالياً في النصّ الشعريّ، وفي وصف الناقة لمعلّقة طرفة تحتلّ الفونيمات التي تلائم دلالات صفاتها ومخارجها مع هذا المشهد من المعلّقة، حضوراً مكثّفاً بينما قلّ حضور فونيمات لا تتناسق مع مقطع وصف الناقة.

الكلمات الدليليّة: الفونيم، الانزياح، وصف الناقة، طرفة.

---

*. أستاذ مساعد بجامعة العلامة الطباطبائي، إيران. Dr.b.karami@gmail.com.
**. أستاذ مساعد بجامعة العلامة الطباطبائي، إيران. Jalalmarami@yahoo.com
***. طالب مرحلة الدكتوراه بجامعة العلامة الطباطبايي، إيران. Mohsenkhoshghamat@yahoo.com
التنقيح والمراجعة اللغوية: د. مهدي ناصري
تاريخ الوصول: ١٣٩٢/٩/٤ش　　تاريخ القبول: ١٣٩٣/٣/١٨ش

المقدمة

«إنّ الشعر ظاهرة لغويّة فى وجودها ولا سبيل إلى التأتى إليها إلّا من جهة اللغة التى تتمثّل بها عبقريّة الإنسان وتقوم بها ماهية الشعر.» (عبدالبديع، ١٩٧٠م: ٥) ولعّل أكثر ما يمكن أن ينطبق على لغة الشعر هو أنّها لغة النفس بكلّ ما فى النفس من توتّر وانفعال. بما أنّ الفونيمات هى ذرّات اللغة فإنّ وجودها المتّسق فى النصّ الشعرىّ، هو أوّل ما ينبع منه إشعاعه الجمالىّ وما ذلک إلّا لأنّ الخطاب الشعرىّ يحاول بوعيٍ أو بدونه الحدَّ من الاعتباطيّة من خلال تنمية تردّد الأصوات الملائمة للمضمون.

«تطرأ على الفونيمات حين تَدخلُ فضاءَ النصّ وتهيمنُ فيه الوظيفةُ الشعريّةُ، تحولاتٌ ضروريّـةٌ تُخوِّلُهـا أداءَ تلک الوظيفـة، وتمكّنها من لفت النظر إلى ذاتها، كما تشحنها بالقـدرة على تحمّل دلالات متعـدّدة، ومن أهمّ هذه التحـولّات: التكرار والانزياح.» (محلّو، ٢٠٠٦: ٢٧) ويتمثّل الانزياح فى الفونيمات فى أن تُحصى نسـبة كلّ واحد منها فى النصّ عموماً ثمّ تُقارن بنسـبتها فى كلّ من الوحدات النصّية التى يقسّم إليها النصّ علـى أسـاس المضامين أو تقريباً ما تعـارف عليه النقاد العـرب القدامى بالأغراض. وينتج عن ذلک الإحصـاء وتلک المقارنة نوعان وهما: الانزياح الحضورىّ: ويعنى أن تكون نسـبة حضور الفونيم فى الوحدة النصيّة أعلى من نسبته العامة فى كلّ القصيدة. والانزياح الغيابىّ: وهو أن تكون نسـبة حضور الفونيم فى النصّ أقلّ من نسبته العامة فى كلّ القصيدة.

إنّ البحث عن مكامن الإبداع فى النصّ يسـتوجب التوقّف عند بنى الصوتية التى تمثّـل جزءاً من هيكلية القصيدة. والفونيم وحـدة صوتية «تتضافر أحياناً مع المتغيرات الأسـلوبية الداخلية لتمنح النصّ بعداً دلالياً وإيحائياً يعبّر عن حركة الذات فى النصّ الشعرىّ.» (فياض، ٢٠٠٩: ٣٥٢) إنّ دراسة دور الفونيم الوظيفى وانزياحاته فى مقطع وصف الناقة لمعلّقة طرفه تكشـف لنا كيفية تعبير الشـاعر عن أحاسيسه بواسطة اللغة ويساعدنا لفهم النصّ ومقاصد الشاعر. أى أنّ الفونيم بسماته يمثّل حالة انعكاس لما يمرّ به الشـاعر من متغيّرات نفسـية. وأمّا فى ما يتعلّق بوصف الناقة فكان ذا أثر كبير فى الأدب العربىّ، فقد تناول الرواة أخبارها فى أشعارهم وأقوالهم وأمثالهم، لاسيّما كانت

محط عناية الطبقة الأولى من الشعراء العرب، فلقد أعطانا هؤلاء الشعراء، أجملَ الصور الشعريّة التی تتحدث عن علاقة العربیّ بناقته وقلّ أن نجد شاعراً جاهليّاً لم يتناول هذا الغرض. لقد اهتمّ النقاد منذ القديم بدارسة وصف الناقة كجزء من بنية القصيدة الجاهليّة، وفی مجال الدراسة الأسلوبية توجد جهود شتی فی الاهتمام بوصف الناقة، منها الاعتماد علی المستوی الدلالی أو المستوی التركيبی أو المستوی الصوتی. وأمّا بالنسبة للنظرية التی سأقوم بتطبيقها فی وصف الناقة وهی نظرية الانزياح الحضوریّ والغيابیّ، ليست عندنا كتاب أو مقالة تتناول وصف الناقة من هذا المنظر إلّا ما قام به طالب فی بلاد الجزائر وهو تطبيق نظرية الانزياح الصوتی فی قصيدة من قصائد الشنفری وهی تائيته.

نسعی من خلال هذه المقالة إلی الإجابة عن الأسئلة التالية: ما هی العلاقة بين الفونيم والدلالة؟ إلی أیّ مدی يستطيع الفونيم أن يؤدّی دوراً دلاليّاً ذا بعد جمالی فی وحدة وصف الناقة؟ وما هی الآلية التی يتمّ بها أداء هذا الدور الدلالی ذی البعد الجمالی؟

بناء علی ما سبق، من الطبيعی أن يكون المنهجان الإحصائی والجمالی، عمادَ هذا البحث. فالإحصاء مناسب جدّاً للمستوی الصوتی ومتعلّق بشكل أساس بتحديد النسب العامة ونسب الانزياحات. وأمّا المنهج الجمالی فهو الأجدر بإضفاء الروح علی تحليل الإحصاءات رابطاً بين الفونيمات والدلالة فی وحدة وصف الناقة.

الفونيم والدلالة

الفونيم عند علماء الصوت هو وحدة صوتيّة قادرة علی التفريق بين الكلمات من النواحی الصوتية، والصرفية، والنحوية، والدلالية. الحق أنّ العلاقة بين الصوت والمعنی نالت اهتمام اللغويين وأصبحت حجر الزاوية فی علم الدلالة، وثارت تساؤلات عدة حول طبيعة هذه العلاقة، أهی طبيعية؟ فتكون معها دلالة الألفاظ علی معانيها ذاتية، بمعنی أنّ كلّ صوت يرمز إلی معنی فتكتسب الألفاظ دلالتها من خلال جرس أصواتها، وينشأ ما يسمّی بالمناسبة الطبيعية بين الأصوات والدلالات. وهذا اتجاه وجد كثيراً

مــن اللغويين يؤيدونه ويحاولون إثباته بكل ما أتيح لهم من تصورات عقلية. أم أنّ هذه العلاقة اصطلاحية مصطنعة يفرضها الإنســان بمحض إرادته، باختياره اسماً لكلّ مسمّى تواضعاً واتفاقاً ؟ فتكون الألفاظ رموزاً لغوية اصطلاحية تنفى التلازم الدائم والطبيعى بــين الصوت والمعنى أو بين اللفــظ ودلالته. وهذا الإتجاه نظراً لقربه من الطبيعة اللغوية العلمية التى تأبى الغموض، قد تيســر له من الأنصار والمؤيدين ما كتب له الغلبة حتى أصبــح من المتفق عليه فى الدرس اللغوى الحديث أنّ العلاقة بين اللفظ والمعنى علاقة اعتباطية.

التكرار والانزياح الفونيمى فى الشعر

تُعتبرُ دراســة تكرار الفونيمات والمستوى الصوتى عموماً فى الشعر العربىّ القديم، دراســةً مثمرةً للغاية لأنّ الإنســان العربىّ ركّز بشدّة على عمل الصوت، إذ تركّز على عمل الصوت طاقة الحضارة بأسرها فى الحضارات التى لا تمتلك فنوناً بصريّة كما هو الشأن عند العرب.

والقول بالتكرار فى الشعر لا يعنى القصدية، أى أن يقصد الشاعر واعياً إلى تكثيف استعمال فونيمات معيّنة فى نصّه لتبنى علاقة جليّة مع الدلالات «فالعلاقة التى نتحدّث عنها ليست ســابقة على التشكيل بل هى حادثة بحدوثه، وناتجة عن تفاعل الأصوات، وتجاورها، وتنســيقها بصورة خاصّة تميّز المحتوى وتتميّز به فى آن واحد.» (عبدالجليل، ١٩٩٨م: ٥)

«أمّــا اعتقاد أن يؤدّى التكرار إلى رتابة فنظــرة غير دقيقة، لأنّ الخاصيّة الأخرى للغة الشــعريّة: "الانزياح" تكفل كســر الرتابة. ويتمثّل الانزياح فى الفونيمات فى أن تُحصى نســبة كلّ واحد منها فى النصّ عموماً ثمّ تُقارن بنســبتها فى كلّ من الوحدات النصّية التى يُقسَّــم إليها النصّ على أســاس المضامين أو تقريباً ما تعارف عليه النقاد العرب القدامى بالأغراض.» (محلّو، ٢٠٠٢م: ٣٣)

وينتج عن ذلك الإحصاء وتلك المقارنة نوعان من انزياح نسبة الفونيم فى الوحدة النصّية عن نسقه العام فى كلّ النص.

وصف الناقة فى معلّقة طرفة

استهلّ طرفة بن العبد معلّقته بما استهل به غيره من أصحاب المعلّقات خاصة وشعراء العصـــر الجاهلى عامة، بذكر الأطلال والوقوف على الديار، ولكنّ الذى يهمّنا من هذه المعلقة هو القســـم الذى تعرض فيه إلى وصف ناقته. فظهر وصف الناقة فى معلقة طرفة على أنّه المحور الرئيس لحياته، وعوّل على ناقته فى نقل أحاسيسه ومواجعه وتصوراته، ولهذا لم يقف عند حدودها الجســـمية، بل تعدى ذلک إلـــى جوهر طبائعها، وخصائص سلوكها، تبادلاً للســـلوک، وتداخلاً واتحاداً فى الخصائص والأحاسيس، واشتراكاً فى العواطـــف والانفعالات، وكأنّها تحسّ به وبآلامه وبمشـــاعره. وحُق له أن يزهو بوصفها ويطيل فى تصويرها ويفخر بتشـــبيهه لها بســـائر أنواع الحيوان الوحشى والصحراوى، ويتخير من كلّ حيوان، الصفة الملائمة للإعجاب حتى يسقطها على ناقته، فأعطته فرصة لتقصى أجزائها، ووصف جوانبها[١].

يقول الدكتور "وهب رومية" فى كتابه "الرحلة فى القصيدة الجاهلية": «لم يرفع أحد من الشـــعراء "على كثرتهم" هذا التمثال الضخم الذى شيّده طرفة بن العبد ورجح لدينا أنّ وصفه لناقته كان موقفاً أصيلاً من الشعر يجرّب موهبته فيه ويحاول تطويعها فى هذا الغرض البدوى العريق.» (روميـــة، ١٩٩٦م: ٢٠) «وتعبر الناقة عن مظهر النمو العقلى والروحى فى الشـــعر الجاهلى عموماً وعند طرفة خصوصاً، فما هى إلّا تعبير عن فكرة الثبات والقهر والصمود بســـبب قوتها وصبرها وتحديها لعـــوادى الزمن والطبيعة. ولقد ألبس طرفة ناقته شتّى الأفكار التى جالت بخاطره، واستمد من أوصافها معانيا عديدة كغـــيره من الجاهليين ولم يغادر فيها صغيرة ولا كبيرة. ولا نبعد كثيراً إذا قلنا: إنّ الناقة قد اســـتحوذت على وجدان طرفة، فوصفها وخلد بأشـــعاره ذكرها، لأنّها مركبة رحلته، ومطية أهله، وأنيســـه فـــى وحدته، ومفرجة كربه، ومزيلة غمه، ومســـلية عن همه، وهى غذاؤه وطعامه ولباسه.» (الشمشاطى، ١٩٧٧م، ج١: ٣٧١)

١. **الانزياح الحضوريّ ودلالاته:** تتوزّع فونيمات هذه الوحدة حسب نسب انزياحها

---

١. انظر: المعانى المتجددة فى الشـــعر الجاهلى بتصرف د. محمد صادق حســـن عبد الله. القاهرة: مكتبة النهضة المصرية.

كما يلي:

الرقم	الفونيم	نسبته في النص	نسبته في الوحدة	الفاروق
١	ص	٪ ٠/٩٩	٪١/٨١	٪٠/٨٢
٢	ج	٪ ١/٦٣	٪ ٢/٢٣	٪ ٠/٦
٣	ز	٪ ٠/٤٧	٪ ٠/٦٣	٪ ٠/٦
٤	ت	٪ ٧/١٩	٪ ٩/٤٧	٪ ٢/٢٨
٥	ح	٪ ٢/٠٣	٪ ٢/٦٦	٪ ٠/٦٣
٦	ف	٪ ٣/١١	٪ ٣/٩٤	٪ ٠/٨٣
٧	ض	٪ ٠/٨٧	٪ ١/٠٦	٪ ٠/١٩
٨	ع	٪ ٣/٦٧	٪ ٤/١٥	٪ ٠/٤٨
٩	خ	٪ ١/١٥	٪ ١/٢٧	٪ ٠/١٢
١٠	ه	٪ ٣/٧١	٪ ٤/٠٤	٪ ٠/٣٣
١١	ق	٪ ٢/٩٥	٪ ٣/١٩	٪ ٠/٢٤
١٢	ک	٪ ٢/٨٧	٪ ٣/٠٨	٪ ٠/٢١
١٣	ر	٪ ٦/٤٧	٪ ٦/٩٢	٪ ٠/٤٥
١٤	س	٪ ٢/١٩	٪ ٢/٣٤	٪ ٠/١٥

ترتفع نحو الطبق وتتقعر قليلاً مع رجوع اللســان إلى الــوراء فى اتّجاه الحائط الخلفى للحلق، فيحدث التفخيم.» (الموســوى، ١٩٩٨م: ٦٨) تدلّ صفات التفخيم والإطباق فى الصــاد على حضور ملامح القوّة والصلابة، ونجد هــذه الملامح فى الناقة، وهى حيوان طبــع على القوّة «إذن أصلح مركب للصحراء لصبرها على العطش وشــدّة بنيانها وهى الحيوان الأصيل لبلاد العرب قبل الخيل.» (معروف، ٢٠٠٥م: ١٠٤)

«والأمر الذى يلفــت النظر هو فرق الانزياح الحضوريّ للصاد مع تاليه وهو فونيم الجيم الذى يحقّق حضوراً نســبته: ٣٦/٨٠ ٪. نظراً إلــى صفات التفخيم والإطباق فى الصاد –وهى تدلّ على القوّة– يمكن القول: ســرّ هذا الحضور الملفت للنظر يكمن فى إصرار الشــاعر على فكرة أساســية، وهى: إبراز قوة الناقة واتساق بنيانها؛ ليصل من خلال ذلک إلى أنّ هذه الناقة قادرة على تنفيذ إرادة الشــاعر التى عزم على إنفاذها؛ ولــذا تركّزت كلّ الصور الفنية والأســاليب حول هذه الفكــرة، حيث يخصّ عدّة أبيات لوصف أعضاءها التى تتمتّع بالقوّة ونشهد حضوراً مكثّفاً لألفاظ تندرج فى إطار معنى القوّة: أفتلان: قويّان شــديدان/ متشدّد: قوى صلب/ أمرت: الإمرار هو إحكام الفتل/ المسند: الذى شدّ بعضه إلى بعض فأصبح قويّاً/ الململم: الصلب القوى/ الصفيح: الحجر الصلب/ المصمد: المحكم الموثق.» (مكارم، ١٩٨٠م: ٢٢٢– ٢٢٣) فنظرة بســيطة لمعانى هــذه الألفاظ التى تعجّ بالقوّة والصلابة، تبرّر هذا الحضور الوافر لفونيم الصاد فى هذه الوحدة.

«هنــاک أصوات أخرى فى جدول الانزياح الحضوريّ تؤدّى بســمات القوّة نفس ما أدّاه الصاد، وهــذه الأصوات هى الضاد والخاء والقاف. تُعدّ كل هذه الأصوات من أصوات الاســتعلاء، أى يرتفع اللســان عند النطق بها نحو الحنــک.» (البركوبى، لاتا: ١٩٤) فالاســتعلاء من صفات القوّة ومناســب لهذا المشــهد، إلّا أنّ الضاد إضافة إلى الاســتعلاء يتميّز بالإطباق وهو مشــترک بينه وبين الصاد، ومن هنا يكون الضاد أقرب إلى الصاد فى جدول الانزياح الحضوريّ، مقارنة بالخاء والقاف.

ومن جهة أخرى إنّ مواجهة الأســنان الفک العلوى من الفک الســفلى خلال نطق فونيم الصاد يدلّ على مواجهة الطرفان الصلبان فى مشــهد وصف الناقة، حيث تواجه

الناقـة -وهى تتمتّع بصفات القوّة والمقاومة- مصاعـب ومعاناة الرحلة فى الصحراء. "صلب/ صلب" «ولا تقتصر دلالات الصاد على ما سبق، بل هناك دلالة أخرى تعود إلى مخرجه: يسمّى الصاد صوتاً أسنانيّاً لثويّاً.» (عمر، ١٩٩٧م: ٣١٦) «أى عند نطقه يوضع طرف اللسان ضدّ الأسنان السفلى ومقدمته ضد اللثة.» (الموسوى، ١٩٩٨م: ٦٨) اجتماع عضوى متناقضى الطبيعة فى نطق الصاد "الأسنان الصلبة/ اللثة المرنة"، مرآة تعكس ما فى طبيعة الناقة من الملامح المتناقضة وهو اجتماع الخشونة والنعومة فى هذا الحيوان (سواء كان فى الجسم أو فى الطبع).

اجتماع المتناقضين فى الجسم: وهو ما نجده فى أوصاف الناقة فى معلّقة طرفة حيث تتراوح الأبيات بين صفات الصلابة والمرونة: تشبيه الجمجمة بالعلاة فى بيت ٣٠/ تشبيه الخد بالقرطاس والمشفر بجلد البقر المدبوغة فى بيت ٣١. تشبيه القلب بالمرداة فى بيت ٣٦/ وصف أنف الناقة ومشفرها فى بيت ٣٧. "+ الصلابة / - الصلابة"

«وبعد الصاد جاء فونيم الجيم الذى حقّق انزياحاً حضوريّاً نسبته ٣٦/٨٠ ٪، نظراً إلى مخرج الجيم وصفاته يأتى حضوره مناسباً لهذه الوحدة. فونيم الجيم هو الفونيم الوحيد المركب فى العربية الفصحى.» (المصدر نفسه: ٧٨) «إنّه مركب لأنّ طريقة نطقه متكوّنة من مرحلتين: انسداد تام لمجرى الهوى فانفصال بطيء لعضوى النطق.» (حسّان، ١٩٨٦م: ١٣١-١٣٢) فهذه الطريقة تمثّل مراحل نفسيّة لطرفة. يتمثّل حبس الهواء وانسداد مجراه فى المرحلة الأولى من نطق فونيم الجيم فى الوقوف على الأطلال، كأنّ طرفة فى البداية عندما يذكر خولة يحبس الحزن والألم فى قلبه، وهذا الوقوف والحبس يأتيان تزامناً مع وقوف جسم الشاعر أمام الأطلال، والوقوف على الأطلال بما فيه من السكون وعدم الحركة يناسب هذه المرحلة من نطق فونيم الجيم.

«وبعد ذكر الحبيبة والأطلال ينتقل الشاعر إلى وصف الناقة ويبدأ رحلته، والرحلة مهيأة لاستقبال صورة الناقة.» (الجادر، ١٤٢٣: ١٥٥) لأنّ الناقة وسيلة انطلاق الشاعر ويأتى وصفها فى القصيدة القديمة -من حيث ترتيب أجزاء القصيدة- بعد الوقوف على الديار والبكاء عليها، وفى الكلام عن الرحلة أوّل شيء يخطر ببالنا هو السير أو الحركة. انفصال بطيء لعضوى نطق يُحيل إلى انفصال طرفة من ذكر حبيبته وترك الأطلال

ووصفها. وهذه الحركة، بعد السكون وتناسب خروج الهواء وحركته نحو الخارج بعد حبسه في الفم، ويأتي ذلك في المرحلة الثانية من نطق الجيم.

السكون وعدم الحركة ←	حبس الهواء في الفم	وقوف على الأطلال "حبس الحزن والألم"
السير والحركة ←	خروج الهواء من الفم	الحركة مع الناقة "انفصال عن ذكر الحبيبة"

كما قلنا انفصال عضوي النطق لا يكون مفاجئاً، بل هذا الانفصال بطيء ويسمح للهواء من الخروج بهدوء وذلك يدلّ على أنّ الانتقال من الأطلال إلى الناقة ليس مفاجئاً وسريعاً بل يخوض الشاعر شيئاً فشيئاً في وصف مشهد متحرك، حيث يتذكّر بعد ذكر الأطلال، يوم الفراق ورحلة حبيبته "الحركة" ويصفها، ثمّ هذه الحركة تصل إلى ذروتها في وصف الناقة ورحلة الشاعر.

«بعد الجيم يجيء الزاء بانزياح حضوريّ قدره: ٣٤/٠٦٪ وهو صوت أسناني لثوي.» (عمر، ١٩٩٧م: ٣١٦) «وفي نطقه يلتقي طرف اللسان بالثنايا بحيث يكون بينهما مجرى ضيق.» (الموسوي، ١٩٩٨م: ٦٦) وعند خروج الهواء من بين اللسان والثنايا «ينحصر الصوت ويصفر به.» (ابن يعيش، لاتا: ١٠/١٣٠) ولذلك يُسمّى الزاء صوت الصفير. تعكس سرعة اندفاع هواء الصفير في الزاء سرعةَ الناقة في سيرها وهي ما يؤكّد عليها طرفة في معلّقته:

جَمَالِيــةٍ وَجْنَــاءَ تَــرْدي كَأَنّهــا   سَــفَنجَةٌ تَــبْرِي لأَزْعَــرَ أَرْبَــدِ
تُبَــارِي عِتَاقــاً ناجِيــاتٍ وَأَتْبَعَــتْ   وَظيفــاً وَظيفــاً فَــوْقَ مَــوْرٍ مُعَبّــدِ

(طرفة، ٢٠٠٠م: ٢٠)

وواضح أنّ طرفة حذف الأداة ووجه الشبه، ليسوّي بين ناقته والجمل في قوة البنيان، والحيوية، والنشاط، والسرعة، كما سوّى بينها وبين النعامة وقد عرضت لظليم فطاردها فاشتدت تبغي الإفلات منه، فهي أشدّ سرعة من حالتها العادية، وهو بذلك يريد أن يثبت لناقته شدة السرعة. إذ يرغب في إبراز ما تمتع به ناقته من قوة، ونشاط، وسرعة.

«وبعد الزاء يحتل فونيم التاء المرتبة الرابعة بانزياح قدره: ٣١/٧١٪، وهو صوت

أســـانى لثوى، شديد مهموس، مرقق.» (الموسوى، ١٩٩٨م: ٦٦) «عدم اهتزاز الوترين الصوتيـــين وثباتهما عند نطق التاء المهموس مرآة تعكس إلحاح الشـــاعر على فلســـفة حياته –شـــرب الخمر والتمتع بالنّســـاء والتبذير– وعدم مبالاته بتعيير الناس له. عاش طرفة عيشـــة لهو وعبث.» (شيخو، ١٤٢٧، ج١: ٥٥) «لأنّ فلسفته قاعدة حياته وصورة تنبض فيها عقيدته الشخصية وتنفخ فيها أهواءها القويّة.» (الفاخورى، ١٣٨٥م: ١٠٨) «يســـعى طرفة إلى أن يمنح ذاته هوية البطولة الفردية التى تســـتمدّ عظمتها من كينونتها الخاصة لا من إنتمـــاءه إلى القبيلة.» (الجادر، ١٤٢٣م: ١٦٥) «لذلک ثار على أعمامه وذوى قرباه.» (الشريقى، لاتا: ١١٤٥) «وخرج على الضوابط الاجتماعية ووقف أمام مقوّمـــات الحياة القبلية رافضاً ومتمـــرّداً.» (النطاوى، ١٩٨١م: ٧٤) «وهو ما يدلّ عليه ارتفاع الحنک الأعلى لســـد المجرى الأنفى عند نطق التاء.» (الموسوى، ١٩٩٨م: ٦١) والشاعر حينما يتمرّد على القبيلة، كأنّه يرفع قامته أمامها ويدافع عن معتقداته وأهواءه. ولعـــلّ تصعيد الذات عند طرفة جاء ردةَ فعلٍ على إفـــراد قبيلته له أو الظلم الذى وقع فيه صغيراً من أعمامه.

تعكس مواجهة طرف اللّســـان الأسنانَ العليا والتصاقهما، مواجهةَ الطرف الضعيف واللين الطرفَ الصعب والقوى وهى مواجهة طرفة قبيلتَه، القبيلة تفرض على الشاعر أن يلتزم بقوانين المجتمع وقيمه والشـــاعر يرفض. وهذا الاجتماع بين المتناقضين لا يؤدّى إلّا إلى انفصالهما، كما ينفصل العضوين الملتصقين عند نطق التاء "اللّســـان والأســـنان" بشكل مفاجىء فيخرج الهواء بشدّة.

«بُعيد التاء جاء فونيم الحاء بانزياح نســـبته: ٣١/٠٧ ٪ وبعده ســـجّل الفاء حضوراً قدره: ٢٦/٦٨ ٪ للتّأكيد على دلالات التاء الســـابق، بما فى نطقهم من ميزات مشتركة: عدم اهتزاز الأوتار الصوتية.» (بشر، ٢٠٠٠م: ٣٠٣) «"همس" وارتفاع الحنک الأعلى ليسدّ مجرى الأنفى.» (الموسوى، ١٩٩٨م: ٨٥)

«فونيمـــا التاء والفاء من أقـــرب الفونيمات مخرجاً فى الجهـــاز الصوتى، لأنّ التاء صوت أسنانى لثوى والفاء أسنانى شفوى.» (عمر، ١٩٩٧م: ٣١٥-٣١٦) «قرب المخرج من الفم وخارجه "ســـعة الحيز المكانى"، جاء مناسباً لخصائص الناقة التى رسمها طرفة

للتعبير عن سرعة الناقة ونشاطها. حيث يقول إنّ ناقته عوجاء أي لا تستقيم في سيرها لفرط نشاطها. و"يقول ناقته مرقال" والمرقال مبالغة مرقل من الإرقال وهو بين السير والعدو، وموّارة اليد والمور بمعنا الذهاب والمجيء والموّارة مبالغة المائرة. ويقول ناقته جنوح أي تميل في أحد الشقين لنشاطها في السير. ودفاق أي مسرعة غاية الإسراع.» (الزوزني، لاتا: ٩٥– ١٠٢) وظهور كلّ هذه الصفات في الناقة يحتاج إلى مكان واسع، ومن الواضح إذا كان الطريق ضيقاً لا تستطيع الناقة أن تسير بسرعة أو تميل إلى اليمين والشمال خلال عدوها. وعلى عكس ذلك إذا كانت الناقة في حالة السكون وعدم الحركة لا تحتاج إلى مكان واسع. تنطلق الناقة في الصحراء "الحيز المكاني الواسع" كما ينطلق الهواء من داخل الفم "الحيز المكاني الضيق" إلى الخارج.

ويعود سبب تقدّم التاء إلى وجود سمات تُحيل إلى القوّة وهي صفة الشدّة ومخرجه الأسناني. وهذه الميزات تجعل التاء أكثر تناسباً مع ما سبق ذكره من إصرار الشاعر على طريقته واللامبالاة إزاء قوانين المجتمع وتمرّده على القبيلة. بينما الحاء والفاء يتميّزان بصفة الرخوة عن التاء والرخوة تُفقدهما شيئاً من القوّة التي يدلّ عليه عدم اهتزاز الأوتار الصوتية وارتفاع الحنك الأعلى "القوّة والتمرّد" وذلك يؤدّي إلى تأخّر الحاء والفاء عن التاء.

«وهناك ميزة أخرى في مخرج الفاء تعضد دلالات التاء وتجعل الفاء قريباً منه في جدول الانزياح الحضوريّ، وهو أنّ الفاء فونيم أسناني شفوي.» (الموسوي، ١٩٩٨م: ٥٥) «وينفرّد بهذا المخرج في اللغة العربية، وعند نطقه يضغط الثنايا العليا على الشفة السفلى.» (عمر، ١٩٩٧م: ٣١٥) «كما تضغط القبيلة على الشاعر لكي ينصرف من سلوكه وطريقته. وخلال الضغط يرتفع الحنك الأعلى نحو جدار الحلق ولا يسمح للهواء أن يمرّ من الأنف.» (بشر، ٢٠٠٠م: ٢٩٧) والفم هو المسير المعتاد لخروج الهواء في نطق أغلب الفونيمات إلّا أصوات الغنّة١. يشير انفلات الهواء من الأنف إلى خروج

١. و الغنّة صوت يخرج من الخيشوم من داخل الأنف، وهي صفة في حرفين هما الميم والنون وكلاهما يخرجان من الأنف: بن بير علي البركوبي، محمد. درر اليتيم في التجويد. تحقيق وتعليق: محمد عبد– القادر خلف بغداد: آفاق الثقافة والتراث.

الهواء من الطريق غير المألوف وذلك يمثّل حالة طرفة، ولكن انسداد مجرى الأنف وهو مسير غير معتاد، يعكس إعاقة القبيلة طريق طرفة في الخروج على المألوف وهي قيم القبيلة.

«ينحرف طرفة من طريق الاعتدال كما ينحرف الهواء إلى جانبي الفم.» (بشر، ٢٠٠٠م: ٢٥٦) «عند نطق الضاد الذي حقق حضوراً نسبته: ٢١/٨٣ ٪ كما قلنا سابقاً إنّ الضاد بما فيه من صفات القوّة يُرسّخ دلالات الصاد ومناسب لوصف الناقة، غير أنّه جاء متأخّراً عن الصاد في المرتبة السابعة وسبب هذا التأخّر يكمن في وجود صفة في الضاد تميّزه عن الصاد وهي الاستطالة، في أثناء النطق بالضاد ينطلق الهواء من أحد جانبي الفم أو منهما معاً على مساحة كبيرة.» (المصدر نفسه: ٢٥٥) «وهو ما سمّاه القدامى بالاستطالة، والاستطالة في الضاد يماثلها التفشي في الشين.» (شاهين، ١٩٨٧م: ٢٠٩) «وهو غير مناسب لهذا المشهد لأنّ علاقة الشاعر مع ناقته علاقة التماسك، والتوحّد، ولا التفشي والتبعثر، ولكن التفشي في الضاد قليل.» (ناصف، لاتا: ٢٤) وتغلبه من سمات الضاد ما تناسب المشهد، وذلك أدّى إلى حضور الضاد في جدول الانزياح الحضوريّ.

بعد الضاد يجيء فونيم العين ثامناً بانزياح قدره: ١٣/٠٧ ٪ وهو فونيم حلقي والحلق من أبعد المخارج في الجهاز الصوتي، بُعد المخرج في العين جاء مناسباً لدلالات مشهد وصف الناقة. "وقد ألبس طرفة ناقته شتّى الأفكار التي جالت بخاطره واستمدّ من أوصافها معاني عديدة" لأنّه بمعنى البعد عن الفم وخارجه، والخارج بما فيه من سعة المكان يدلّ على مكان التعامل والعلاقة مع الآخرين، من هنا بُعد المخرج في العين يُحيل إلى بُعد الشاعر من المجتمع واغترابه. كما يشير طرفة إلى هذا الاغتراب والتفرّد في وصف الناقة حيث يقول:

مؤلّلتان تعرفُ العِتقَ فيهما كسامعَتي شاةٍ بِحَوملَ مفرَدِ

(طرفة، ٢٠٠٠م: ٢٣)

«يشبه أذني ناقته بأذني ثور وحشي منفرد بعيد عن الآخرين في الموضع المعين.» (الزوزني، لاتا: ١٠٥)

«مشكلة الشاعر مع أهله صغيراً وإسرافه فى اللهو شاباً دفعه إلى التغرّب فى البلدان هائماً على وجهه متنقّلاً بين أحياء العرب أو قاصداً الملوك ولا أنيس إلّا ناقته. مات أبوه وهو بعد حدث فكفله أعمامه إلّا أنّهم أساؤوا تربيته وضيّقوا عليه فهضموا حقوق أمّه البعيدة عن قومها.» (الفاخورى، ١٣٨٥م: ٩٨)

«يدعم دلالات العين فونيم الهاء الذى يحلّ المرتبة العاشرة بانزياح حضورىّ قدره: ٨/٨٩ ٪، وهو فونيم حنجرى، والحنجرة تلى الحلق الذى مخرج العين، وهو أبعد المخارج فى الجهاز الصوتى.» (عمر، ١٩٩٧م: ٣١٩) «إذن يكون الهاء مناسباً جدّاً لدلالات العين على بُعد الشاعر عن المجتمع وإحساسه بالغربة، إلّا أنّه جاء متأخّراً عن العين وذلک بسبب اجتماع سمات الضعف فيه وهى الرخوة والهمس والترقيق.» (الموسوى، ١٩٩٨م: ٨٨) وهذه السمات غير مناسب لما يسيطر على فكرة طرفة من تصوير أوصاف القوة والصلابة فى ناقته.

«والهاء يجهر به فى بعض الظروف اللغوية الخاصة، فهو يهمس إذا وليه صوت مهموس ويجهر إذا وليه صوت مجهور.» (حسّان، ١٩٧٩م: ١٣١) ومن أجل ذلک يبدو الهاء مناسباً لتجسيد حالتى علاقة الشاعر بالقبيلة، «وإنّه انجرف فى تيار القبيلة راضياً حيناً وكارهاً حيناً.» (نافع، لاتا: ١٥٩) «الجهر صفة القوّة.» (حركات، لاتا: ٩٣) «ولا يكون الهاء مجهوراً إلّا إذا اقترن بفونيم مجهور "قوى/ قوى" كما لا يرفض طرفة عادات القبيلة وتقاليدها إلّا إذا تعارضت مع حياته الحرّة التى ترضى مشاعره وإحساساته الخاصة، فإذا ما حدث عدم التوافق غلب موقفه الخاص على موقف القبيلة وانتصر لذاته على ذات الجماعة.» (التطاوى، ١٩٨١م: ٧٤)

«لو مددنا خيط وصل بين هموم الشاعر "حرم الحبيبة والديار الخراب" وبين الصفات التى ألبسها طرفة لناقته "وهى تنطبق على الإنسان" لوجدنا أنّ لدى الشاعر نزوعاً هروبياً من المجتمع الجاهلى الرعوى غير المستقر نحو حضارية أكثر تقدّماً ومدنيّة، وطالما أنّ الناقة هى مركبة الشاعر لعمليّة النزوع هذه فقد حملها فى وصفها الحسى عمليّة التمدّن الحضارى هذه فهى كقرطاس الشامى وهى كسبت اليمانى، وبذلک يكون قد أسبغ عليها من صلب الحضارة الجديدة ما تحويه من صفات التمدّن "سبت اليمانى

– قرطاس الشامى".» (مكارم، ١٩٨٠م: ١٨٥)

ولو نظرنا فى البيت:

ربّعت القفّين فى الشَـول تَرتَعى   حدائـقَ مَولـى الأسـرة أغيـدِ

(طرفة، ٢٠٠٠م: ٢١)

«فالتربّـع: هو رعى الربيع والإقامة بالمكان واتّخاذه ربعاً أو ملكاً دائماً، ومنه معنى المجازى "التربّع على الأرض" أى الجلوس عليها بثبات واستقرار.» (مكارم، ١٩٨٠م: ١٨٦) «كثبـات الأوتار الصوتية واسـتقرارها عنـد النطق بالخاء.» (بشـر، ٢٠٠٠م: ٣٠٣) «الذى سـجّل حضوراً إيجابياً نسـبته: ١٠/٤٣ ٪.كما سبق ذكره أنّ عدم تذبذب الأوتار الصوتية فى الهاء يدلّ على ثبات الشـاعر على مواقفه وإصراره على معتقداته الشـخصيّة، وذلك أدّى إلى اغترابه، والذى يدعم هذه الدلالة فى الهاء هو بعد المخرج عن الفم وخارجه وهو يعكس بعد الشـاعر عن الحيّز المكانى الواسع "المجتمع". ولكن عدم تذبذب الأوتار الصوتية فى الخاء جاء ليدلّ على ميل الشاعر نحو الحياة المستقرّة وهـى حياة حضارية. قرب المخرج فى الخاء هو الذى يدفعنا إلى أن نسـتفيد من عدم تذبـذب الأوتار الصوتية معنى يختلف عمّا يدلّ عليه فى الهاء، لأنّ الخاء فونيم طبقى.» (عمـر، ١٩٩٧م: ٣١٨) «والطبق ليس من مخارج البعيدة، بل هو الجزء اللّين الرخو من سـقف الحنک.» (الموسوى، ١٩٩٨م: ٣٥) لذلک قرب المخرج فى الخاء يُحيل إلى قرب الشاعر من المجتمع الحضارى ورغبته فيه، كما يدلّ بُعده فى الهاء على بعد الشاعر عن المجتمع الرعوى غير المستقر.

«والفونيـم الذى يلى الهاء هو القاف بانزياح حضورىّ قدره: ٨/١٣ ٪، وهو صوت لهوى ويُعدّ من أصوات الشدّة والاستعلاء.» (المصدر نفسه: ٨٣) «وأدنى الأصوات إلى الحلـق.» (ابن يعيش، لاتا، ١٠/١٣٨) لذلک يؤكّـد دلالات العين على الاغتراب. يقع مخـرج العين "الحلق" قبل مخرج القاف "اللهو" فـى الجهاز الصوتى، أى الحلق أبعد من الفـم وخارجه ولذلک دلالتـه على الاغتراب أقوى من اللهـو، وذلک أدّى إلى تأخّر القاف عن العين فى جدول الانزياح الحضورىّ.

«بعـد القاف يجىء فونيم الـكاف بانزياح حضورىّ نسـبته: ٧/٣١ ٪، وهو صوت

طبقي، شديد، مهموس، وعند نطقه يرتفع مؤخّر اللّسان تجاه الطبق فيحبس الهواء خلفه حبساً تاماً لاتّصال أقصى اللّسان بأقصى الحنك الأعلى.» (الموسوي، ١٩٩٨م: ٨٠) إنّ حبس الهواء خلف اللّسان وإعاقة طريقه إلى الخارج يجسّد إعاقة طريق طرفة في علاقته مع النّساء، إنّ اللّسان عضو ليّن في الفم ولكنّه يقوم بعمليّة توحي بالقوّة، وهي الإعاقة والمنع كما تقوم الناقة بها وتجعل ذنبها حاجزاً بينها وبين فحل متلبّد الوبر يضرب حمرته إلى السواد، حتى لا تحمل منه وتظل خفيفة سريعة مكتنزة اللحم.

«يلي الكافَ الراءُ ويسجّلُ انزياح حضورياً قدره: ٦/٩٥ ٪، يتمّ نطق الراء عن طريق ضرب اللسان في اللّثة ضربات متتالية.» (عمر، ١٩٩٧م: ٣١٧) «متكرّرة، ومن ثمّ كانت تسمية الراء بالصوت المكرّر.» (بشر، ٢٠٠٠م: ٣٤٥) «سمة التكرار في الراء تندرج في إطار دلالي يناسب مشهد وصف الناقة، تتكرر ضربات اللسان كما يتكرّر اسم الناقة وما في حكمها إحدى عشرة مرّة على الأقلّ في معلّقته.» (مرتاض، ١٩٩٨م: ٢٩٨) تكرار ضربات اللّسان عند النطق بالراء يكون سريعاً، وهو يُحيل إلى سرعة حركة الناقة، حيث يصفها الشاعر بأنّها تتبع وظيف رجلها بوظيف يدها، أي تضع الناقة رجليها موضع يديها وتتكرّر هذه العمليّة خلال عدوها.

تندرج في جدول الانزياح الحضوريّ ثلاثة أصوات يتقعّر اللسان عند نطقها، أي يرتفع أقصاء اللسان وطرفه مع تقصير وسطه، وهي الصاد والضاد والراء، هذا التقعّر يُذكرنا بعض سمات ناقة الشاعر في جسمها. "تتشكّل حفرة في اللسان" حيث يشبّه إبطيها بكناسين محفورين في أصل شجرة سدر ولما وصف ما بين مرفقيها بالانبساط أراد أن يزيد المعنى إيضاحاً فقال إنّ مرفقيها المفتولين المتباعدين يشبهان دلوين يحملهما سقاء قوي، إحداها في يمناه والأخرى في يسراه.كما يُشبّه عينيها بمرآتين من الصفاء، والنقاء، والبريق ويقول : كأنّهما لغورهما وصلابتهما نقرتان في جبل ينبع منه أصفى الماء.

«يحقّق السين بعد الراء انزياحاً حضوريّاً نسبته: ٦/٨٤ ٪، ينطق هذا الصوت بأن يعتمد طرف السان خلف الأسنان العليا، مع التقاء مقدمته باللثة العليا مع وجود منفذ ضيق للهواء.» (بشر، ٢٠٠٠م: ٣٠١) «فيحصل الحفيف بسبب احتكاك الهواء الضيق

فیسمع الصفیر.» (الموسوی، ۱۹۹۸م: ٦٧) «یؤکّد السین بصفة الصفیر دلالة الزاء علی السرعة، إذا کانت صفة الصفیر مشترکاً بین الزاء والسین فی الدلالة علی السرعة لماذا یحلّ الزاء فی المرتبة الثالثة بینما یقع السین فی المراتب الأخیرة من الجدول؟ سبب هذا البعد بینهما یکمن فی اهتزاز الأوتار الصوتیة "الجهر" عند النطق بالأوّل وعدم اهتزازها "الهمس" عند النطق بالثانی.» (المصدر نفسه: ٦٦-٦٧) یحیل الاهتزاز إلی الحرکة والسرعة، وعدم الاهتزاز یناسب السکون وعدم الحرکة، بسبب اجتماع اهتزاز الأوتار الصوتیة وشدّة اندفاع الهواء "الجهر والصفیر" فی الزاء تکون دلالته علی السرعة أقوی ولذلک یتقدّم علی السین. وصفة الهمس فی السین یُفقده شیئاً من دلالته علی السرعة ولذلک یتأخّر فی جدول الانزیاح الحضوریّ.

«یسجّل النون بعد السین انزیاحا حضوریّاً قدره: ٠١/٤ ٪ وهو صوت لثوی أنفی مجهور یتم نطقها باتّصال طرف اللسان باللثة اتّصالاً محکماً مع خفض الطبق لفتح المجری الأنفی فالهواء الخارج من الرئتین یتّخذ مجراه فی الحلق.» (المصدر نفسه: ٧٤) «اتصال اللسان باللثة یدلّ علی اتصال الشاعر بناقته. "اللسان واللثة یتّصفان باللیونة واللیونة تُلائم العلاقة الحمیمة الودّیة" إنّ طرفة کان شدید الحساسیة بفضل ناقته علیه.» (قناوی، لاتا: ٧٣) ولا أنیس له إلّا ناقته، وهو من أکثر الشعراء صحبةً للناقة وقد أعطانا أجمل الصور الشعریّة التی تتحدث عن علاقته بناقته، وهو الذی تعلق بناقته تعلق الصدیق والرفیق وولّدت بینهما العشرة تآلفا متبادلاً شدت أواصره طبیعة الحیاة وظروفها آنذاک.

«بقی فی قائمة الانزیاح الحضوریّ فونیم واحد هو الیاء الذی جاء سادس عشر بحضور: ٢٢/٠ ٪، وهو صوت غاری رخو مجهور.» (الموسوی، ۱۹۹۸م: ۷۹) «ویتمّ نطقه باتصال أوساط اللسان بوسط الحنک وهو الغار، ثمّ تنفرج الشفتان ویخرج الهواء من الفم.» (بشر، ۲۰۰۰م: ۳٦۹) «اتّصال اللسان بالغار یؤکّد دلالات النون علی اتصال الشاعر بناقته، إلّا أنّ هناک تقابل بین اللین "اللسان" والصلب "الغار"، لأنّ الغار جزء صلب یلی اللثة.» (الموسوی، ۱۹۹۸م: ٤٣) طبیعة العلاقة بین الشاعر وناقته "وهی علاقة حمیمة ودّیة" تقتضی أن یکون کلٌّ من الطرفین منفعلاً متنازلاً أمام الآخر. ولکنّ الصلابة فی الغار تنافی الانفعال والتنازل وهی موحیة بالمقاومة وعدم التخلّی، لذلک

«ينطلق جدول الانزياح الغيابىّ بفونيم الغين الذى يحقق انزياحاً غيابيّ
ٰفــاً لنظيره المهموس: الخاء.» (الموســوى، ١٩٩٨م: ٨١) لأنّ جهره س
ضطرار عند حضور الهمّ، فالشاعر لم يكن يجهر بآلامه ولا تظهر فى ما
تظلّ خفيّة تتفاعل داخل أسوار ذاته. كما أنّ الجهر لا يلائم حكمة ال
موده الذى يتغلّب به على معاناته. فهى صفاتٌ تناسِب الهمسَ أكثر مر
«عند النطق بالغين يرتفع مؤخّر اللسان تجاه الطبق فيلتصق به التصا
رج مــن الرئتين بالمرور.» (المصدر نفســه: ٨١) أى ليس التصاقــاً
دنــاه فى نطق النون والياء فى جدول الانزياح الحضــورىّ وهو دل
م بين الشــاعر وناقته، ولكــنّ وجود فجوة بين عضوى النطق فــى
ٰلــة ومن هنا يحلّ فى جدول الانزياح الغيابىّ. «عندمــا ينطلق طر

الصحراء يجد أمامه أفقاً واسعاً ويشعر بأنّه تخلّص من قيود القبيلة وهو ما لا يناسبه ضيق المخرج فی الغين حيث يتمّ نطقه بتضييق مجری الهواء.» (عمر، ۱۹۹۷م: ۳۱۸)

«بعد الغين يجیء الثاء بانزياح غيابیّ نسبته: ٥٦/٣٣ ٪،مخرج الثاء بين طرف اللسان وأطراف الثنايا العليا.» (قدّوری، ۲۰۰۹م: ٤٩) وهو نفس مخرج الذال الذی جاء فی المرتبة الخامسة. هناک فرق بين السين الذی يندرج فی جدول الانزياح الحضوریّ والثاء: السين يخرج من مخرج الزای ويتّصف بالصفير الذی يمثّل بسرعة اندفاع الهواء فی نطقه سرعة حركة الناقة. ولكنّ عند نطق الثاء يخرج الهواء من بين الثنايا ببطئ ولا يحدث الصفير. إذن لا تتوفّر سمات الدلالة علی السرعة والنشاط فی الثاء ولذلک يبدو تسجيله انزياحاً غيابيّاً، مناسبا لهذا المشهد.

«بعد الثاء حقّق الظاء انزياحاً غيابيّاً قدره: ٣٢/٢٥ ٪، يتميّز الظاء بقوّة اندفاع الهواء فيه مقارنة بالثاء، لأنّ نقطة تسرّب الهواء فی الظاء أكثر ضيقاً.» (شاهين، ۱۹۸۷م: ۲۱۰) لكنّ الظاء لا يُعدّ من أصوات الصفير وسرعة اندفاع الهواء عند نطقه دون السرعة فی أصوات الصفير ولذلک لا يلائم مشهد وصف سرعة الناقة وأصبح غياب هذا الفونيم أكثر فائدة.

أمّا الإطباق الذی يُعدّ سمة مميّزة للظاء فإنّه يُوحی لنا عبر تكوينه غرفة رنين منحصرة بين اللسان والحنک ومؤخرّ الفم بحالة العجز، كأنّ الشاعر يقف عاجزاً أمام القبيلة متنازلاً لأنّه لا يملک حيلة لتغيير الواقع فكأنّما هو مقيّد مُحاصر كما ذلک الهواء الذی يُبطیء حركتَه انحصارُه. وهذا لا يناسب ما قام به طرفة إزاء القبيلة وهو تمرّد عليها ولم تستطع القبيلة أن تخضع الشاعر أو تقوم بحصره بالقوانين والقيود.

«غير بعيد عن الظاء نجد اللام رابعاً بنسبة: ٣٢/٠٦ ٪، فهو ليس شديداً حيث يسمع معها انفجار وليس رخوة فلايكاد يسمع لها ذلک الحفيف الذی تتميّز به الأصوات الرخوة، لهذا عدّه القدماء من الأصوات المتوسّطة بين الشّدة والرخوة.» (الموسوی، ۱۹۹۸م: ٦۹) «وهذه السمة فی اللام يجعله غير مناسب للمشهد لأنّ التوسّط يعكس الاعتدال وعدم الإفراط والتفريط فی الحياة، ولا يسير طرفة فی حياته علی طريق الاعتدال بل ما كاد يفتح عينيه للحياة حتی قذف بذاته فی أخضاها يستمتع بملذّاتها من

غير ما حرج، فلها وسكر ولعب مبذّراً حتى الإسراف، مكابراً لا يريد الإرعواء، وإذ ظلّ مكابراً لا يرعوى عن تبذيره وطيشه أُضطرّ قومه إلى طرده.» (الفاخوری، ۱۳۸۵م: ۹۸) وهذا بمعنى أنّ القبيلة أيضاً لا تتعامل مع الشاعر بالاعتدال ولا تقبل التعايش والنسوية معه، بل تقف في وجهه وتستنكر سلوكه.

«يلى اللام الذالُ بانزياح غيابيّ قدره: ٢٥/٢٥ ٪، وهو فونيم رخوٌ مجهور مرقّق.» (الموسوى، ١٩٩٨م: ٥٧) «الرخوة والترقيق كما قلنا لا يلائمان المشهد لأنّهما من صفات الضعف، والضعف لن ينسجم مع سيطرة صفات القوّة الجسديّة للناقة على المشهد. شبّه طرفة عيني ناقته بعيني بقرة وحشيّة وقد أفزعها صائد أو غيره.» (الزوزني، لاتا: ١٠٤) وهي تخاف على ولدها:

طَحُورانِ عُوّارَ القَذَى فَتَراهُما   كَمَكحُولتَى مَذعُورة أُمِّ فَرقَدِ

(طرفه، ٢٠٠٠م: ٢٣)

يدلّ الخوف على الانسحاب، والتنازل، والتخلّى عن الموقف ولا تناسبه صفة الجهر في الذال وهو يُوحى بجهر الصوت والجرأة والشجاعة.

«بعد الذال يجيء الطاء الذى حقّق انزياحاً غيابيّاً نسبته: ٢٤/٠٩ ٪، وهو من أصوات القلقلة، تندرج في قائمة الانزياح الغيابيّ ثلاثة أصوات تُعدّ من أصوات القلقلة وهي: الطاء والباء "٢٠/٠٣ ٪ -"والدال "٢/٣٣ ٪ -"، إنّ السمات المشتركة التى سوغت جمع هذه الأصوات وضمّها بعضها إلى بعض في فئة واحدة هو كونها شديدة مجهورة، وهو ما يقابل التعبير الحديث المصطلح "الوقفات الانفجارية" وسُمّيت هذه الأصوات بأصوات القلقلة لأنّه تجب قلقلتها أى تحريكها تحريكاً خفيفاً "الصوت في حركة واضطراب".» (بشر، ٢٠٠٠م: ٣٧٨) «الحركة والاضطراب يناسبان جدّاً لحالة طرفة وناقته، لأنّه أعدم المال وأعدم العدل وحرم من الإرث من أعمامه، ظلمت أمّه وعندما كبر طرفة فقد معنى الطمأنينة والاستقرار فرحل في البلاد هائماً يبحث عن الجاه والترف وما كان يحقّق شيئاً حتى أهدر عمرو بن هند ملك العراق دمه بعد أن هجاه طرفة. ولكنّ تكون هذه الحركة والاضطراب وعدم الاستقرار مقرونةً بالقوّة والصمود، لأنّ الشاعر وناقته لا يرضخان للأمر الواقع وذلك أمرٌ لا يلائمه صفة الاستفال في الباء والدال وهي

من صفات الضعف.» (الأندلسي، لاتا: ٣٥٥) وتقابله صفة الاستعلاء في القاف "من أصوات القلقلة" الذيجاء في جدول الانزياح الحضوريّ، والسبب يعود إلى أنّ الحركة الاضطراب في القاف مقرونان بالقوّة.

ومن جهة أخرى في نفس هذه الحركة دلالة على الضعف والحقارة لأنّها مرآة تعكس عدم الثبات وهو ينافي دلالات الخاء، كما سُمّي هذه الأصوات بالأصوات المحقورة، لأنّها تحقر في الوقف وتضغط عن مواضعها (فيروز آبادي، لاتا: مادة حقر)

أمّا بالنسبة للطاء تدلّ صفة الإطباق فيه على نفس الدلالات التي كانت في الظاء ومن هنا جاء في قائمة الانزياح الغيابيّ.

«وفي الرتبة الثامنة يسجّل الواو انزياحاً غيابيّاً قيمته: ١٥/٣٩ ٪، وهو فونيم شفوي مجهور متوسّط بين الشدّة والرخاوة.» (الموسوي، ١٩٩٨م: ٥٤) المخرج الشفوي في الواو يخالف دلالات الهاء والعين، لأنّ الشفة قريبة من الخارج وتدلّ على العلاقة مع القبيلة والمجتمع، كما يحمل بُعد المخرج في العين والهاء "الحلق والحنجرة" دلالات على الانطواء والبعد عن المجتمع.

نجد في جدول الانزياح الغيابيّ ثلاثة أصوات شفوي: الباء والواو الذين سبق ذكرهما والميم الذي حقّق انزياحاً غيابيّاً بنسبة: ٢/١٧ ٪، المخرج الشفوي في الباء والميم يحمل نفس الدلالة التي جاء في الواو.

هناك سمة مشتركة أخرى بين هذه الأصوات الثلاثة وهو الجهر، والجهر في هذه الأصوات يخدم دلالات الذال على الجرأة والشجاعة، وهذه الصفات تنافي حالة الناقة التي وصفها الشاعر.

«يختلف الواو والميم عن الباء بالتوسّط بين الشدّة والرخاوة، لأنّ الباء صوت يتميّز بالشدّة.» (بشر، ٢٠٠٠م: ٤١٤) التوسّط بين الشدّة والرخاوة يؤكّد دلالات اللام على الاعتدال وعدم التفريط والإفراط، وهذه المعاني لا تلائم حياة طرفة.

«وأمّا سبب تقدّم الباء على الواو والميم في الغياب يعود إلى انفراج الشفتين بشكل مفاجئ بعد انطباقهما انطباقاً تاماً.» (الموسوي، ١٩٩٨م: ٥٢) عند النطق بالباء وهو يناقض الانفصال البطيء بين اللسان والغار في الجيم الذي سجّل انزياحاً حضوريّاً،

كما قلنا ليس انفصال الشاعر عن ذكر حبيبته ووصف الأطلال انفصالاً مفاجئاً بل ينتقل الشاعر إلى وصف الناقة والكلام عن الرحلة ببطء.

«بعد الواو سجّل الشين انزياحاً غيابيّاً نسبته: ٨/٦٣ ٪، نوع من الصفير فی الشين أقلّ من صفير السين لأنّ الفراغ المجری مع السين أضيق من الفراغ مع الشين.» (المصدر نفسه: ٧٧) ومن هنا سرعة خروج الهواء فی الشين أقلّ من سرعة خروجه فی السين ويكون غيابه أكثر فائدة لأنّ عدم السرعة فی اندفاع الهواء لا يلائم مع دلالات السين علی سرعة حركة الناقة.

«وأخيراً يحلّ الهمزة فی المرتبة الثانية عشرة بانزياح غيابیّ نسبته: ٠/٦٩ ٪، وهو مشترک مع الهاء فی المخرج "كلاهما حنجری".» (بشر، ٢٠٠٠م: ٤١٤) «ولكنّ يختلف عنه فی انطباق الوترين انطباقاً تاماً حيث لا يسمح للهواء بالمرور من الحنجرة، بينما يمرّ الهواء عند النطق بالهاء خلال الانفراج الواسع الناتج عن تباعد الوترين.» (المصدر نفسه: ٣٠٤) وهذا الانفراج يعكس انفصال الشاعر عن قبيلته والقيام بالرحلة. ومن هنا انطباق الوترين عند النطق بالهمزة يدلّ علی ما لا يناسب حياة الشاعر، حيث لا يوجد توافق بين القبيلة وطرفة.

«ولكنّ الهمزة يحمل بحنجريّته.» (عبدالفتاح، لاتا: ٣٧) وجهره وانفجاره دلالات القوّة ولذلک يكون أقرب الفونيمات فی هذا الجدول من الحضور بتسجيله نسبة ضئيلة من الانزياح الغيابیّ.

هكذا أدّت الفونيمات بانزياحها الحضوریّ والغيابیّ، دوراً دلاليّاً فی وصف الناقة لمعلّقة طرفة، حيث يقوم هذا المشهد باتّخاذ الناقة رمزاً يمثّل حالة الشاعر ومشاعره، كما يقوم المشهد بترسيم صفات القوّة والسرعة فی الناقة ووصفها بالانطواء والإنفراد. وهذه المعانی تدلّ علی تميّز طرفة عن أعضاء القبيلة وتمرّده علی قوانين المجتمع وأخيراً شعور بالغربة والانفصال عن القبيلة.

النتيجة

ممّا سبق، وصلنا إلی أنّ الفونيمات تدلّ بمخارجها عبر آليات مختلفة:

- من خلال سعة المخرج وضيقه، كمخرج الصاد والسين.
- أو من خلال قرب المخرج وبعده، كمخرج الفاء والعين.
- أو من خلال الطبيعة الفسيولوجية للأعضاء المسهمة في تشكيله.

كما تقوم الصفات بدورها من خلال:

الصفات العامة: كالشدّة والرخوة، الجهر والهمس.

صفات المجموعات: كالاستعلاء، والقلقة، والصفير.

هكذا أدّت الفونيمات من خلال صفاتها ومخارجها دوراً دلاليّاً في مقطع وصف الناقة لمعلّقة طرفة، كما لاحظنا أنّ الفونيمات التي تلائم مع هذا المشهد من المعلّقة تحقّق انزياحاً حضوريّاً أي تكون نسبة حضور فونيم ما في مقطع وصف الناقة أكثر من نسبة حضوره في كلّ القصيدة، بينما تحقّق الفونيمات التي لا تتناسق دلالاتها مع المشهد انزياحاً غيابيّاً، وفي نفس الانزياح الحضوريّ يختلف فونيم ما عن الآخر في قوّة دلالاته أو ضعفه، ولذلك يتقدّم بعض الفونيمات في الجدول ويتأخّر الآخر. هذا من جهة ومن جهة أخرى قد كشف التحليل الصوتي عن وجود أنساق صوتية في مقطع وصف الناقة، بمعنى أنّ هناك فونيمات لها صفات ومخارج مشتركة، ومن هنا تكون لهذه الفونيمات دلالات مشتركة، ووجود فونيمات من نسق واحد في جدول الانزياح الحضوريّ أو الغيابيّ مرتبط بالدلالة، كنسق الصفيري "ص، س، ز" أو الشفوي "ب، م، و".

المصادر والمراجع

إبراهيم، عبدالفتاح. (لاتا). مدخل في الصوتيات. تونس: دار الجنوب.

ابن بير علي البركوبي، محمد. (لاتا). درّ اليتيم في التجويد. تحقيق وتعليق: محمد عبد القادر خلف. بغداد: آفاق الثقافة والتراث.

ابن عبد، طرفه. (٢٠٠٢م). ديوان. شرحه وقدّم له: محمد مهدي ناصر الدين. بيروت:دار الكتب العلمية.

ابن يعيش. (لاتا). شرح المفصل. ج ١٠. القاهرة: إدارة الطباعة المنيريّة.

الأندلسي، ابن وثيق. (لاتا). كتاب في تجويد القراءات ومخارج الحروف. التحقيق: غانم قدّوري الحمد. لامك: كلية التربية، جامعة تكريت.

بشر، كمال. (٢٠٠م). علم الأصوات. القاهرة: دار غريب للطباعة والنشر.

بهنساوی، حسام. (٢٠٠٤م). علم الأصوات. القاهرة: مكتبة الثقافة الدينيّة.

التطاوی، عبدالله. (١٩٨١م). فی القصيدة الجاهلية. القاهرة: دارغريب.

الجادر، محمد عبدالله. (١٤٢٣). «طرفة بين الانتماء والاغتراب فی نصه الشعریّ». التراث العربی. العدد ٨٥. صص ١٥٥.

حركات، مصطفی. (لاتا). الصوتيات والفونولوجيا. الجزائر: دار الآفاق.

حسان، تمّام. (١٩٩٠م). مناهج البحث فی اللغة. لامک: مكتبة الأنجلو المصرية.

الزوزنی، أحمد. (لاتا). شرح المعلّقات السبع. بيروت:منشورات دار مكتبة الحياة.

شاهين، عبد الصبور. (١٩٨٧م). أثر القراءات فی الأصوات والنحو العربی. القاهرة: مكتبة الخانجی.

الشريقی، بشير. (لاتا) «شعراء الجاهلية». نشرية الرسالة. السنة الثانية. العدد ٥٣. صص٢٧-٣٥.

الشمشاطی، ابو الحسن. (١٩٧٧م). الأنوار ومحاسن الأشعار. الكويت: لانا.

علی قناوی، عبد العظيم. (١٩٤٩م). الوصف فی الشعر الجاهلی. القاهرة: لانا.

عمر، أحمد مختار. (١٩٩٧م). دراسة الصوت اللغوی. القاهرة: عالم الكتب.

عبد البديع، لطفی. (١٩٧٠م). التركيب اللغوی للأدب. القاهرة: دار النهضة.

الفاخوری، حنا. (١٣٨٥ه). تاريخ الأدب العربی. طهران: طوس.

فياض، ياسر. (٢٠٠٩ م). «البنی الأسلوبية فی شعر النابغة الجعدی». مجلة جامعة الأنبار. العدد ٤. صص٨٧-٩٨.

فيروزآبادی، محمد بن يعقوب. (لاتا). القاموس المحيط. بيروت: دار إحياء التراث العربی.

محلّو، عادل. (٢٠٠٦م). الصوت والدلالة فی شعر صعاليک. الجزيرة: جامعة الحاج لخضر.

معروف، يحيی. (٢٠٠٥). «الإبل فی القرآن والأدب العربی، العصر الجاهلی نموذجاً». مجلة العلوم الإنسانية. العدد ١٢. صص٧٦-٨٩.

مكارم، عدنان. (١٩٨٠م). «رمزية الناقة فی القصيدة الجاهلية». مجلة المعرفة آب و ايلول. العددان ٢٢٢ و ٢٢٣. صص١٢٧-١٣٩.

الموسوی، مناف مهدی محمد. (١٩٩٨م). علم الأصوات اللغوية. بيروت: عالم الكتب.

ناصف، مصطفی. (١٩٨١م). «قراءة ثانية لشعرنا القديم». التعريب. لامک: دار الأندلس.

نافع، عبد الفتاح. (١٤٢١ق). «ظاهرة الاغتراب فی شعر طرفة بن العبد». مجلة المورد. العدد٢. صص٩٨-١١٤.

وهب، رومية. (١٩٩٦م). شعرنا القديم والنقد الجديد. الكويت: لانا.